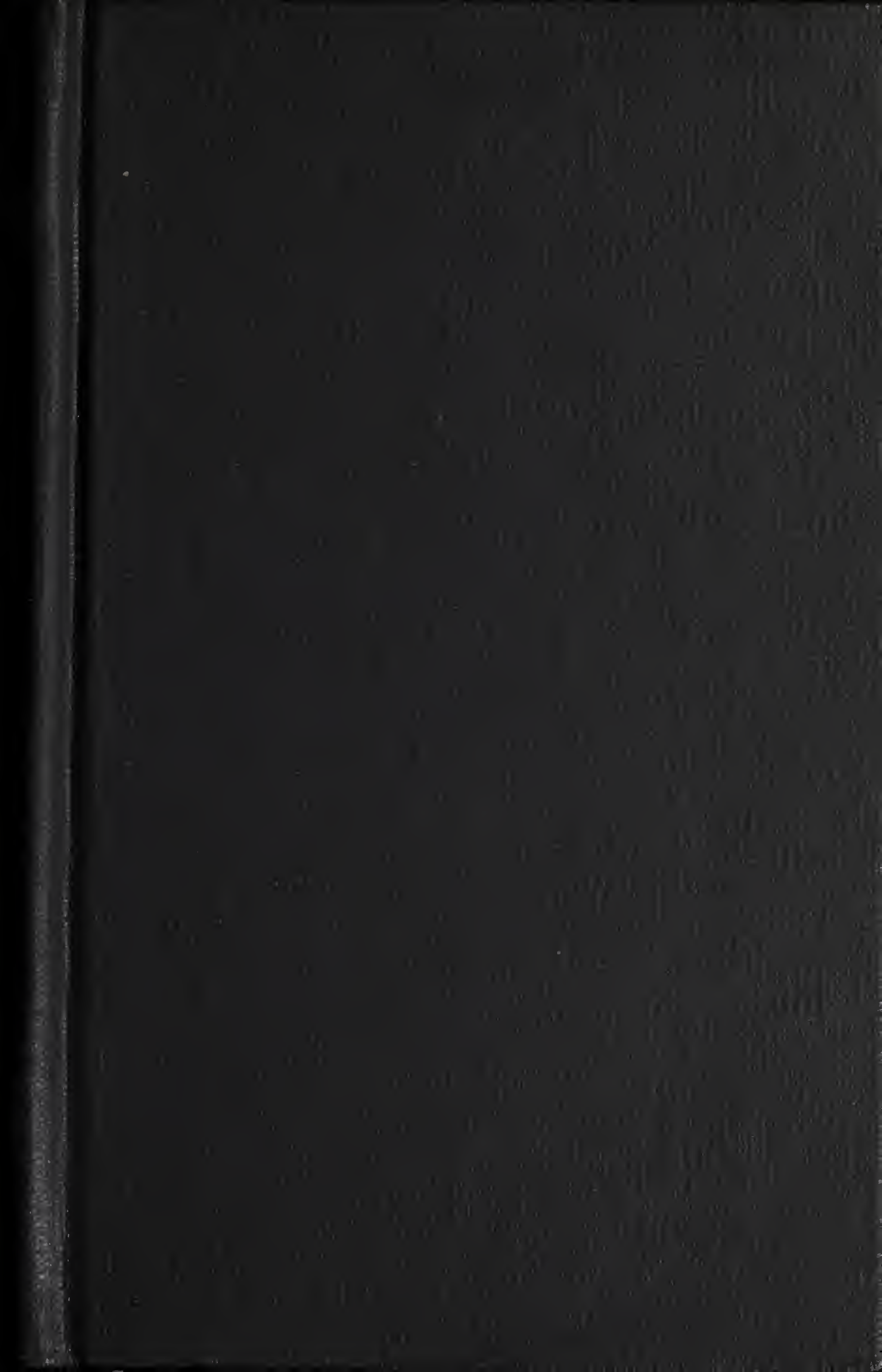


LE

SENTIMENT DE LA NATURE

CHEZ LES MODERNES

OUVRAGES DE M. V. DE LAPRADE :

A LA MÊME LIBRAIRIE.

LE SENTIMENT DE LA NATURE AVANT LE CHRISTIANISME. 1 vol. in-8° : 7 fr. 50 c.

QUESTIONS D'ART ET DE MORALE. 1 vol. in-8° : 7 fr.

LIBRAIRIE MICHEL LÉVY.

PSYCHÉ. Odes et poëmes, 3e édition, 1 vol. in-12.

POÈMES ÉVANGÉLIQUES. 3e édition, 1 vol. in-12.

LES SYMPHONIES. Idylles héroïques, 2e édition, 1 vol. in-12.

LIBRAIRIE DENTU.

LES VOIX DU SILENCE. 1 vol. in-12.

Paris. — Imp. P.-A. BOURDIER, CAPIOMONT et Ce, rue des Poitevins, 6.

LE SENTIMENT

DE

LA NATURE

CHEZ LES MODERNES

PAR

VICTOR DE LAPRADE

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE



PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES AUGUSTINS, 35

1868

PRÉFACE

Ce livre est la suite de l'ouvrage intitulé : *le Sentiment de la nature avant le christianisme*. En soumettant à la critique ce complément de notre pensée, essayons de répondre à quelques-uns des reproches qui nous ont été faits; nous en avons mérité plusieurs, ne fût-ce que pour avoir mal exposé certaines idées sur lesquelles ont pu se méprendre des esprits sérieux et bienveillants.

Ainsi, quand nous désignons chaque période de l'histoire par le nom de l'un des arts, on nous accuse de considérer cet art comme l'apanage exclusif du siècle où son génie nous paraît dominer : par exemple, nous avons caractérisé notre temps du nom de la musique, comme nous avons caractérisé les temps helléniques du nom de la statuaire : avons-nous voulu dire, par là, qu'il n'y avait pas eu de musique avant le dix-neuvième siècle et qu'il n'y a de nos jours ni peinture, ni architure, ni poésie? On ne saurait nous attribuer une énormité pareille, même en nous accusant de pousser trop loin la manie des classifications et l'esprit de système.

*

Quel est donc le sens le plus extrême de notre pensée quand nous caractérisons le temps présent du nom de la musique? Tous les arts s'enchaînent de fort près; ils ont un domaine et des procédés communs quoique chacun d'eux exprime plus spécialement un certain ordre d'idées. S'il arrive que cet ordre d'idées domine dans un temps, ou dans un pays, les autres arts seront portés à emprunter à l'art dominant tout ce qu'ils pourront lui prendre de ses procédés et de ses ressources pour exprimer ou pour flatter les mêmes sentiments; ils tendront, même à leur insu, à se régler sur lui; ils lui seront en quelque sorte subordonnés, puisqu'ils serviront selon leur pouvoir, les instincts, les goûts, les doctrines que cet art sert et favorise excellemment. Le fait incontestable de la grande vulgarisation de la musique en France à notre époque, cet autre fait aussi évident que la musique a produit ses chefs-d'œuvre entre Mozart et Beethoven et depuis un siècle environ, ne nous auraient pas suffi pour attribuer à l'époque présente le caractère musical par-dessus tous les autres. Mais que l'on étudie la poésie et la peinture contemporaines, en critique véritable, en philosophe, en moraliste, et non pas seulement en dilettante ou en virtuose: on reconnaîtra que le caractère particulier, nouveau, original, de nos poëtes et de nos peintres, c'est, outre le sentiment de la nature, le don de la couleur, l'instinct des harmonies matérielles, c'est le goût de tout ce qui est extérieur à l'âme et à la volonté. De grands coloristes, de grands paysagistes, voilà ce que l'on rencontre surtout parmi les peintres originaux de notre temps. Il suffit de

nommer Victor Hugo, même Lamartine, pour montrer qu'il en est de même des poëtes. A aucune des époques précédentes les qualités de la poésie qui charment l'imagination et les sens, qui nous rendent visible et tangible le monde extérieur, qui donnent à l'esprit une vague révélation des harmonies universelles, qui bercent l'âme d'une mélodie dont elle s'enivre indépendamment de toute idée claire, de toute détermination précise de l'intelligence et de la volonté, jamais cette poésie, si contraire, jusque-là, au génie français, n'a dominé plus souverainement chez aucun peuple. Or, les caractères particuliers de cette poésie résident tous dans ce qu'elle a de commun avec la musique. On peut en dire autant de la peinture de nos paysagistes et de nos coloristes.

Ceci nous conduit à la proposition de notre livre, la plus vertement et la plus universellement critiquée : «La musique est l'art sensuel par excellence.» Il faudrait ici des explications que nous sommes forcé d'ajourner. En persistant dans notre jugement sur un art, que nous aimons autant que personne, nous prions nos lecteurs de recourir sur ce point à un éminent critique, qui n'a jamais passé pour un spiritualiste exagéré, M. Taine. Malgré les apparences et le préjugé presque général en faveur de la musique, il ne saurait y avoir deux opinions à son sujet parmi les philosophes. C'est un art qui, pour être innocent et moralisateur, doit être plus fortement discipliné que tous les autres.

Coupable envers la musique, nous le serions aussi vis-à-vis des sciences. On nous accuse d'en méconnaître la grandeur et de les *charger de nos anathèmes*. Nous

ne sommes pas à genoux devant le progrès industriel; voilà tout ce que nous avons à nous reprocher. Si nobles, si utiles qu'elles soient, les sciences de la nature ne priment pas, à nos yeux, les sciences de l'âme. Nous allons même jusqu'à penser qu'elles doivent être subordonnées à la philosophie. Est-ce résister aux lumières modernes et au progrès que de juger une société sur d'autres faits que la richesse matérielle et le développement de la mécanique?

Nous refusons de croire que l'exploitation agricole et industrielle du globe terrestre et la connaissance des lois physiques, soit la plus haute mission de l'homme ici-bas. Voilà notre hérésie; nous savons qu'elle est contraire au suffrage universel de l'année courante; c'est une raison de plus pour nous d'y tenir fermement.

S'il existe une croyance générale, dans la société de notre temps, c'est l'idée que la science et l'industrie sont en voie d'assurer à l'homme la domination de la nature. Le poétique tableau de nos conquêtes sur les éléments se trouve aujourd'hui partout, aussi bien dans les sermons que dans les journaux; nous n'avons pas à le refaire ici, et à célébrer une fois de plus le temps et l'espace vaincus par le télégraphe électrique et la machine à vapeur. Nous aimons à supposer accomplies les plus merveilleuses prévisions des économistes et des savants; nous voyons en espoir l'homme investi d'une puissance de locomotion aussi prompte que la lumière, sur une terre dont la fécondité centuplée ne refusera plus rien à notre corps et à nos appétits les plus raffinés. L'homme au sein de cette magnifique abondance, pourra-t-il se dire, dans le

sens légitime, vainqueur et souverain de la nature? Je lui accorde, par surcroît, le pouvoir de conjurer les fléaux et la révolte des agents physiques; l'âme humaine se possédera-t-elle alors plus pleinement, jouira-t-elle à un plus haut degré de son indépendance vis-à-vis du monde extérieur, de cette suprême liberté, signe essentiel de sa domination sur les choses? C'est là une question à laquelle aucune prophétie de la science ne peut répondre; la solution dépendra tout entière de l'état moral et religieux de la société.

L'homme est enchaîné à la nature par ses besoins et ses passions; le seul moyen qui lui soit offert de n'être pas subjugué par elle, c'est de se vaincre lui-même, c'est de réduire en de strictes limites les concessions obligées aux exigences de la passion et du besoin. Il obtiendrait le gouvernement absolu du monde extérieur, il arriverait, par impossible, à se substituer à la providence, qu'il serait encore l'esclave des choses, s'il n'était parvenu à se dompter et à gouverner ses désirs. L'homme ne saurait devenir le maître de l'univers qu'à la condition d'être le maître de sa volonté et de son cœur.

N'en déplaise aux savants et aux industriels d'aujourd'hui et de demain, ce n'est pas dans la force et la perfection des machines qu'éclate à son plus haut degré la puissance de l'homme et sa supériorité sur le monde qui l'entoure. Les vrais dominateurs de la nature sont ceux qui enseignent à l'âme humaine les moyens de se dominer, ceux qui lui révèlent et lui font aimer un ordre de beautés, de désirs et de voluptés supérieur aux beautés

visibles, ceux-là surtout qui savent régler leur vie entière sur ce modèle idéal ; ce sont les apôtres des vérités morales, les grands penseurs, les vrais artistes, les vrais poëtes, et, avant tous les autres, ces hommes justes et forts qui pratiquent l'héroïsme ou la sainteté. Pour savoir où nous en sommes de notre lutte éternelle avec cet univers qui nous a été donné comme un obstacle et comme une occasion de victoire, je ne consulterai pas seulement les annales de la mécanique et de la chimie ; j'interrogerai, surtout, l'histoire morale des nations. Ce qui m'instruira des avantages obtenus dans chaque siècle sur cette nature hérissée d'ennemis, à laquelle il faut tout arracher par l'obstination de la lutte et du travail, ce sera moins le tableau des progrès de la culture, de la viabilité, de toutes les industries, que celui des progrès de la justice, de l'honneur, de la liberté ; ce sera moins la peinture de notre globe que le portrait de notre âme.

La poésie et les arts ont cela d'excellent qu'eux seuls nous fournissent le portrait véridique de l'homme intérieur à tous les âges de l'histoire. Les annales politiques peuvent être falsifiées, celles des religions obscurcies par le fanatisme des zélateurs ou des critiques ; les faits eux-mêmes ne subsistant plus, nous n'en jugeons qu'à travers les récits et les commentaires. Les faits de l'histoire littéraire sont des monuments restés debout sous nos yeux, que nous pouvons toucher pour ainsi dire et embrasser de toutes parts. Chaque siècle, sans doute, interprète à sa guise les Pyramides, le Parthénon et les Cathédrales, le Ramayana, l'ILIADE et la DIVINE

Comédie; mais le texte est là, tout entier, appelant de nouveaux commentaires qui corrigeront ou compléteront les anciens. Les restaurations elles-mêmes auxquelles ces monuments sont exposés, les copies qui en sont faites ne sauraient porter une atteinte sérieuse à la véracité de l'original. Tous les vers de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, sont-ils bien d'un seul et même Homère? Je l'ignore; mais ce dont je suis certain, c'est que ces poëmes rendent un témoignage irrécusable de l'état de la conscience humaine à une époque où l'histoire civile ne saurait remonter. Joignez aux documents homériques, les hymnes de Pindare, les drames d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide et d'Aristophane, l'architecture d'Ictinus, la statuaire de Phidias et de Praxitèle, et, fussé-je très-mal informé des aventures politiques de la race grecque, j'ai de quoi connaître à fond sa vie véritable, le rôle qu'elle a joué dans le monde, l'idéal qu'elle a conçu et qu'elle a réalisé, le niveau de sa grandeur morale, et les rapports essentiels de l'âme et avec l'invisible pendant toute la période qui s'étend des compagnons d'Achille aux successeurs d'Alexandre. Quand les récits d'Hérodote et de Thucydide ne seraient que de purs romans, quand ces annales naïves et profondes seraient aussi frelatées par les prétentions philosophiques et l'esprit de parti que la plupart de nos histoires modernes, le tableau de la conscience hellénique, le portrait de l'humanité durant son éblouissante jeunesse n'en subsisterait pas moins dans ses grands contours et jusque dans ses nuances les plus délicates; nous saurions des Grecs mieux que ce qu'ils

ont fait, nous apprendrions ce qu'ils ont voulu, ce qu'ils ont tenté, ce qu'ils ont espéré de l'âme humaine et de l'univers.

Appliquons les mêmes études à l'Inde, à l'Égypte, au moyen âge, à toutes les époques dont la poésie subsiste dans la pierre ou dans la parole, et nous aurons l'exacte mesure de la vraie puissance de l'homme sur le monde à toutes ces époques, le degré de sa force personnelle, de sa suprématie sur les choses, de sa prépondérance dans la création ; tout cela nous sera révélé par les arts dans le tableau de la liberté intérieure et de la conscience morale.

C'est pourquoi en face de nos conquêtes industrielles, au milieu des cris de victoire que l'on pousse de toutes parts, sans nous laisser éblouir par ces opérations de la science qui tiennent du prodige et par ses promesses si douces à l'orgueil humain, nous attendrons, pour croire au triomphe définitif de l'esprit sur la nature, d'autres preuves que l'invention de la photographie, des chemins de fer et du télégraphe. Ces témoignages de notre héroïsme, de la domination qu'exerce notre âme sur le monde qui l'entoure, nous les trouverons dans la poésie et dans les arts, si notre siècle est aussi avancé qu'il l'affirme dans la lutte victorieuse de l'humanité avec la nature. Les âges précédents nous ont laissé leur portrait fidèle dans les monuments de leur imagination. La poésie d'un peuple nous donne la mesure de sa force et de sa grandeur morale ; non pas que la perfection de l'art soit attachée à celle des volontés et des âmes, mais en ce sens que l'œuvre du poëte, si incomplète qu'elle soit,

nous révèle nécessairement son idéal plus sublime ou bas, l'état de ses idées sur le but de la vie et les destinées générales, et ce qu'il a coutume d'exiger et d'espérer de lui-même.

Que nous apprennent sur ces grandes questions la littérature et les arts contemporains? A quel degré de puissance sur elle-même, d'empire sur les objets extérieurs, de libre volonté et d'élévation vers l'idéal, l'âme humaine est-elle parvenue sous l'impulsion de nos poëtes? Sans établir de parallèle entre notre âge et les précédents en matière de style et de langage, sans préjuger de leur perfection relative dans ce qui est de l'art proprement dit, demandons à la poésie de nos jours ce portrait de l'âme que la poésie de tous les temps a pour mission de nous révéler. Tandis que l'intelligence et la main de l'homme exercent leur action victorieuse sur la nature, à travers les incontestables triomphes de l'industrie et de la science, l'art contemporain témoigne-t-il de cette domination de l'âme sur tout ce qui n'est pas elle, sur tout ce qui n'est pas l'idéal et le divin, de cette liberté intérieure, de cette force morale appliquée au gouvernement de nos passions et de nos désirs, en qui seule réside la vraie suprématie de l'homme, son pouvoir et son droit le plus certain sur l'univers? Est-ce dans le sens de la liberté que se développe aujourd'hui la poésie? Les artistes qui tracent notre portrait laisseront-ils de l'âme humaine au dix-neuvième siècle l'idée d'une force plus libre, plus énergique dans sa résistance aux suggestions du dehors, plus apte à dompter la passion et le besoin, plus puissante en un mot sur la matière

et sur les choses? Voilà ce qu'il faut savoir avant de proclamer le triomphe de l'homme sur la nature.

Sur ce point l'auteur ne saurait faire amende honorable à ses critiques ; mais sur d'autres il se confesse en plaidant les circonstances atténuantes. Il reconnaît, par exemple, que son cadre était trop vaste et n'a été qu'incomplétement rempli. N'étant pas de ceux qui peuvent imposer aux éditeurs et au public un grand nombre de volumes, il a dû restreindre à deux tomes seulement des études qui comportaient plusieurs fois ce nombre. Une *Histoire du Sentiment de la Nature* poursuivie dans tout ce qui s'y rattache comprendrait, outre l'histoire de la poésie et des arts, une bonne part de celle des religions et des superstitions populaires, l'histoire des premières industries et du commencement des sciences physiques, celle des premières migrations humaines, quelque chose de l'histoire des mœurs et coutumes des nations. Si l'auteur en présence d'un pareil sujet n'en a pris que la fleur, s'il n'a posé le pied que sur les cimes, comme on le lui a dit, ne mérite-t-il pas pour cela quelque indulgence? N'était-il pas autorisé pareillement, en matière d'érudition et de critique, à ne présenter que les résultats les plus généraux sans fouiller les questions de détail avec la minutie d'un archéologue? N'a-t-il pas dû s'imposer une foule d'omissions qu'il regrette? Combien de poëtes éminents dans la France, dans l'Allemagne, dans l'Angleterre contemporaines ont fait preuve d'un sentiment vif et profond de la nature et qu'il a fallu passer sous silence ! On ne doit pas demander à un résumé philosophique les mé-

rites d'un dictionnaire. La valeur des faits est dans les conclusions doctrinales qu'on en peut tirer. Si l'histoire n'est pas un enseignement c'est une comédie de marionnettes. Le nombre de faits nécessaires à connaître pour en exprimer la théorie n'est pas illimité. Autant nous avons de goût pour l'histoire et l'érudition sérieuse, autant nous dédaignons la curiosité. Le musée du Louvre nous suffit sans les magasins de bric-à-brac du quai Voltaire et les ventes de l'hôtel Drouot.

Ce livre n'est donc pas une œuvre d'érudition, à peine une œuvre d'histoire, c'est surtout une œuvre de philosophie ; il ne donne pas lieu à discuter des faits, mais des doctrines. Je crains qu'il ne porte comme l'écrivain la peine de son indépendance absolue. L'auteur a la prétention de penser par lui-même, sans être des *libres penseurs ;* il s'incline sans contrainte devant les antiques traditions de sa race, mais il sera toujours tenté de se roidir contre le courant des opinions vulgaires, des théories officielles et des philosophies à la mode.

DU

SENTIMENT DE LA NATURE

DANS LES ARTS ET LA POÉSIE MODERNES

LIVRE PREMIER

LE MOYEN AGE

LIVRE PREMIER

LE MOYEN AGE

CHAPITRE I

L'ARCHITECTURE ET L'ART DU MOYEN AGE EN GÉNÉRAL

I

Dans l'Europe du moyen âge, il n'existe pas encore de nationalités littéraires ; on ne distingue pas de génie français, anglais, germanique ; il y a l'art et le génie chrétiens. La philosophie, la science, la politique sont écrites par l'Église dans une seule langue, la langue latine. La grande œuvre de ce temps, l'architecture, s'exprime aussi, à travers tout le monde chrétien, dans une langue universelle dont les dialectes varient, sans doute, suivant les climats et les races, mais qui repose sur une syntaxe commune, car elle répond à la même pensée. La poésie, qui doit se scinder plus tard en zones si profondément diverses, forme encore un seul immense jardin où les peuples différents cueillent des fruits semblables. Le Midi et le Nord n'y sont pas encore nettement séparés ; la poésie est religieuse, féodale,

chevaleresque, avant d'être allemande ou gauloise. Mais, comme dans l'architecture, comme dans l'ensemble du mouvement des esprits, l'initiative dans la poésie du moyen âge appartient à la France. Il est aujourd'hui démontré que l'honneur nous revient de l'architecture ogivale, comme celui des croisades et des épopées chevaleresques. C'est dans les divers cycles des poëmes français, c'est chez les troubadours provençaux que vient puiser toute l'Europe. L'épopée chrétienne allemande nous emprunte le mythe du Saint-Graal, nos légendes bretonnes, les héros de la cour d'Arthur. Elle reçoit de nous seuls l'histoire poétique de Charlemagne et de la fondation du saint empire germanique. Wolfram d'Eschenbach imite et traduit parfois nos poëtes aquitains ou champenois, nos conteurs normands et armoricains. Pétrarque efface les troubadours, mais il ne fait que transformer leur poésie. Dante, avant de créer l'italien moderne, est sur le point d'adopter comme plus digne de la haute poésie notre langue provençale. En pleine Renaissance, l'Arioste et le Tasse vivent des souvenirs de nos romans de chevalerie.

La France est donc le centre de toute étude générale sur l'art et la poésie du moyen âge. Sous le rapport même du sentiment de la nature, si rare aux grands siècles de notre littérature nationale, le reste de l'Europe du moyen âge n'offre rien qui diffère essentiellement du génie français. Depuis que les langues allemande et française sont parvenues à leur maturité et que les deux génies se sont dessinés nettement, en est-il au monde de plus profondément dissemblables par la façon de représenter et de sentir le monde extérieur? Voyez, cependant, combien peu ces esprits diffèrent à

l'époque de leur commune jeunesse, au sein de l'unité religieuse. Entre les cathédrales de Strasbourg et celle de Paris, entre Wolfram d'Eschenbach et Chrétien de Troyes, est-il possible de découvrir le germe de ces oppositions si tranchées qui signaleront plus tard aux deux pôles contraires l'art de Corneille et celui de Gœthe? Jusqu'au moment de la Renaissance, les formes du sentiment de la nature ne varient guère chez les divers peuples de l'Europe. Tous les poëtes aperçoivent le monde sous la même impérieuse lumière, le christianisme.

II

L'architecture est l'œuvre par excellence du moyen âge ; c'est l'art de toutes les époques religieuses; c'est par lui que se manifestent le plus clairement la physionomie des sociétés et leurs opinions sur les choses divines. Chez tous les peuples, le temple est comme un abrégé de la création, et chacun le construit selon l'idée qu'il se forme du plan de l'univers et de la destinée de l'homme. Dans les religions antiques, sous l'empire des divers panthéismes de l'Orient, l'architecture religieuse est directement issue de tel ou tel mode du sentiment de la nature. C'est d'après ses notions particulières du Dieu-monde que chaque sacerdoce règle alors la construction de ses sanctuaires. La représentation de l'invisible n'est, dans ces monuments, que l'idée accessoire; l'âme des choses, le monde intérieur ne s'y trouve exprimé que secondairement, et, par suite de la liaison nécessaire de toute forme à un esprit, de toute image à une idée. L'art oriental ne connaît Dieu qu'à

travers la nature, et se laisse imposer par elle toutes les figures dont il revêt ses conceptions de l'Être infini.

Avec les religions purement humaines de la Grèce et de Rome apparaît, dans l'architecture, un idéal de beauté abstraite et rationnelle, la beauté de l'évidence après celle du mystère, un idéal de perfection dans le fini, succédant à la sublime imperfection qui s'essayait à rendre l'immensité de la nature et précédant celle qui devait exprimer l'infinité du Dieu pur esprit.

Autant qu'il est possible à l'homme de s'abstraire de toute impression de l'univers dans les arts plastiques, le génie grec s'en est séparé dans son architecture. Les dernières traces du naturalisme oriental ont disparu; si le tronc de la colonne et le feuillage du chapiteau nous rappellent quelques-unes des gracieuses images de la vie végétative, l'ensemble du monument est évidemment inspiré de la raison géométrique. L'architecte s'est affranchi de tout mystérieux symbolisme; le culte qu'il dessert est celui de la beauté pure, telle qu'elle se pose dans la raison sous la seule loi des mathématiques éternelles.

Quand le christianisme, épurant et agrandissant l'idée de l'Homme-Dieu, a pleinement spiritualisé la pensée religieuse et substitué l'invisible créateur à l'idée du Dieu-monde comme principe de toutes les existences, et comme type de l'âme humaine, il semble que l'architecture destinée à exprimer une notion de la divinité si dégagée de tout mélange avec les phénomènes de l'univers, doit atteindre un degré d'abstraction supérieur encore à celui de l'art grec; que toute trace de naturalisme y va disparaître, et que la souveraine géométrie va fournir le seul symbolisme compatible avec ce culte de l'invisible. Et cependant le symbolisme de-

viendra l'essence même des constructions chrétiennes; bien plus, la nature fournira sa large part d'éléments représentatifs à ces temples d'un Dieu séparé d'elle par l'infini, à ces sanctuaires d'une religion qui la considère comme déchue et qui voit en elle le principe du mal. Sur tous les points à la fois le symbolisme s'impose à l'architecture avec l'inspiration catholique, par le sentiment de la nature, par l'histoire, par les nouveaux besoins de l'âme.

La foi nouvelle n'atteste pas seulement le Dieu pur esprit, elle atteste aussi le Dieu fait homme, un Dieu qui sortit un jour de son éternité pour entrer dans le temps, un Dieu dont l'existence terrestre a ses épisodes comme toute vie, un Dieu qui naît dans une étable et qui meurt sur un gibet, et dont l'histoire commande nécessairement à l'art et au culte une grande partie de leurs formes. Le temple reproduira la figure de la croix; il devra, dans ses proportions calculées pour un effet d'immensité, de mystère et d'élancement, satisfaire à ce besoin d'infini, d'aspiration vers l'invisible, d'ineffables tristesses et d'ineffables espérances par qui l'âme humaine est devenue l'âme chrétienne.

III

Nous n'avons pas à étudier ici dans l'art chrétien ce qui relève de la métaphysique et de l'histoire, mais cette part de symbolisme qui dérive du sentiment de la nature. Comment, dans un spiritualisme si austère, dans un culte strictement calqué sur l'histoire de la personne divine pour devenir le moule ascétique de la

personne humaine, comment l'art admet-il autant de principes et d'images destinées à représenter la nature et la poésie du monde visible ? Au sein du christianisme et dans le déclin des sociétés antiques avec un Dieu nouveau, surgissent des races nouvelles. En recevant la foi chrétienne, les conquérants barbares de l'empire romain devaient apporter aux formes de la religion certaines conditions inhérentes à leur propre caractère. Les races germaniques, nos ancêtres mêmes les anciens Celtes, toutes ces nations dont l'amalgame, entre les Pyrénées et le Rhin, formait la nation chrétienne par excellence, toutes ces races élevées dans les grandes forêts étaient profondément imprégnées du sentiment de la nature; leur ancienne mythologie en dérivait. Le grand art chrétien, l'architecture ogivale, évidemment née entre le Rhin et la Loire, ces merveilleux sanctuaires si remplis de la présence de l'invisible et qui parlent si clairement de la passion et de la mort de l'Homme-Dieu, l'architecture des cathédrales témoigne en même temps d'un incontestable naturalisme. C'est la diversité, la multiplicité des éléments d'inspiration, qui fait le prix de cet art si étonnant et si touchant. Il se compose à la fois d'une géométrie infiniment plus savante que celle des Grecs, d'un symbolisme éloquent, profond, passionné qui remue des cordes de l'âme que l'antiquité classique ne soupçonne pas. L'esprit y apparaît plus dégagé de la matière, plus souverain, plus seul à seul avec lui-même que dans aucune des conceptions de l'art antérieur; et pourtant l'univers qui végète et qui vit, la nature, en un mot, s'y trouve aussi fortement manifestée que les mystères de l'âme et l'histoire de la vie divine.

Entrons dans ces nefs élancées, sous ces voûtes d'azur si richement constellées d'écussons et d'étoiles, marchons dans ces longues allées qui s'enfoncent dans un vague lointain, adossons-nous à ces faisceaux de colonnettes qui s'appuient et s'enlacent l'une à l'autre comme de jeunes arbres. Laissons nos regards errer dans cette lumière adoucie qui passe à travers les branchages de pierre et que découpent les vitraux comme un feuillage à mille couleurs. Ne retrouvez-vous pas ici l'impression des grands bois de sapin quand le soleil pénètre à demi sous leurs sombres et sonores arceaux? Toutes savantes et géométriques que soient les lignes de ces constructions si hardiment calculées, la première et naïve impression de l'artiste s'y laisse deviner. Avec la foi et la science enseignées par l'Église, je discerne là une imagination suscitée par le spectacle de la nature. Les forêts septentrionales, les instincts des races dont elles furent le berceau m'apparaissent encore dans ces sanctuaires du christianisme. La vieille religion de la nature a pénétré dans cette religion de l'esprit, un indéfinissable sentiment s'est mêlé à cette géométrie conservée de l'antiquité et retrouvée par un prodige de l'intelligence.

Les forêts, leur demi-jour et leur vague musique, le monde végétal tout entier et les transparentes ciselures dont mille plantes enlacent les arbres et les rochers, le ciel étoilé des belles nuits, voilà les sources de l'architecture ogivale en tout ce qui dérive chez elle du spectacle de la nature. Dire qu'à l'imagination des artistes chrétiens ces phénomènes ont apparu sous leur physionomie la plus idéale, dans leur sens le plus spiritualiste et le plus délicatement poétique; que les architectes,

comme les poëtes, en ont approprié les formes à l'expression d'une nature tout invisible, d'un monde tout intérieur et tout divin, c'est constater seulement la transformation opérée dans les âmes par l'Évangile. Il existe donc chez les races modernes un naturalisme chrétien ; comme il existe dans l'Orient primitif un naturalisme panthéiste, et chez les Grecs un naturalisme anthropomorphe.

L'habitude de personnifier toutes les forces, tous les phénomènes de la création sous des figures humaines, ce système qui constitue la poétique et la mythologie grecques, réduit beaucoup le rôle de la nature dans les conceptions poétiques de l'antiquité païenne, pour agrandir celui de la raison et de la liberté humaine. L'Orient avait subordonné Dieu à la nature, les Grecs ont subordonné la nature à la conscience de l'homme. Ils ont dépouillé l'univers de l'idée de substance et de vie que l'Inde adorait en lui, pour n'y chercher que les lois de la forme, la beauté géométrique et l'idéal rationnel.

Le naturalisme chrétien et moderne reproduit en sens inverse l'inspiration panthéiste de l'Orient et de l'Égypte ; il en est à la fois la négation et l'analogue. Il place de nouveau en dehors de l'homme la substance et la vie divine, non plus pour les identifier avec la nature matérielle, mais pour en investir le pur esprit. Il restitue à la création sa haute valeur symbolique, en l'acceptant comme l'image transparente du monde invisible. Il ne considère plus la nature comme la substance et la vie universelle ; mais il recherche moins la beauté abstraite que l'expression de la substance et de la vie. Il aperçoit cette vie dans la création, mais il en cherche la cause

derrière elle et bien loin au-dessus. Aussi s'attache-t-il dans la nature aux objets, aux phénomènes les plus délicats, les moins matériels pour ainsi dire; c'est là qu'il choisit ses motifs poétiques, les thèmes qu'il développe, les symboles qu'il anime, les mots de l'idiome qu'il parle, les caractères de l'alphabet qu'il écrit. Les temples de l'Égypte et de l'Inde portent dans leur ensemble l'aspect de la nature inorganique; c'est une caverne, c'est une montagne sculptée; et, dans leurs détails, la vie animale s'exprime de préférence à toute autre : des bêtes étranges, des monstres humains, tels sont les éléments habituels de cette ornementation symbolique. Le rocher, la pierre massive comme signe de la substance permanente, l'animalité comme signe de la vie; c'est là ce qui caractérise l'expression donnée par le panthéisme oriental au sentiment de la nature. Pour lui l'essence des choses, le principe divin n'est pas séparé de la matière, et toute vie est nécessairement incarnée dans un organisme bestial. A part quelques détails témoignant du spiritualisme indécis qui éclairait parfois la conscience des artistes-prêtres, l'architecture de l'Orient primitif représente exclusivement l'idée de substance et de vie dans la matière; la nature n'est pas pour eux le symbole de l'infini, elle est cet infini lui-même; tous les arts s'inspirent et s'enivrent de ce monstrueux idéal. Le culte de la beauté abstraite adorée pour elle-même ne s'éveillera que chez les Grecs avec la pleine conscience morale. Mais quand le christianisme aura déplacé au profit de l'invisible le principe de la substance et de la vie, un art nouveau, moins préoccupé de la forme pure, reprendra par la voie spiritualiste la poursuite de l'infini, et, dans son symbolisme plus délicat, représentera une

conception plus haute de l'Être et de son éternelle action.

De ce moment, l'intelligence emprunte au monde visible un tout autre ordre de figures pour en revêtir ses idées. C'est le règne végétal plus particulièrement qui fournit au naturalisme chrétien des impressions et des images. Les symboles tirés des plantes et des forêts, de ces sombres et vastes étendues peuplées par les chênes, les sapins ou les mélèzes, traduisent mieux les vagues émotions, les aspirations indéfinies du spiritualisme nouveau. Il a placé dans l'immatériel l'idée de la substance et de la vie; il choisira ce qu'il y a de plus délicat, de plus transparent dans la matière pour construire la figure de son idéal. Dans la demeure qu'il élève à son Dieu, dans l'édifice consacré à représenter la notion qu'il s'est formée de l'univers, il reproduira l'apparence de ce règne déjà supérieur au règne inorganique, où la vie est déjà manifeste sans être emportée par la turbulence qu'elle acquiert dans le règne animal. Pour peindre l'idée de substance et de vie dans la religion du pur esprit, tout ce qui rappelle le sang et la chair éveille de trop vives et de trop grossières images. L'invisible infini habite une région formée de tout ce qu'il y a de plus éthéré, de plus vague, de plus indéfini dans le visible. Cet autel, où n'apparaissent plus de victimes sanglantes, où les fruits de la terre, où le pain et le vin sont seuls offerts en sacrifice, ne s'élève plus dans l'hypogée primitive ou dans les lourdes constructions qui la représentent; il est placé comme à la face du ciel. Mais le mystérieux festin s'abrite à l'ombre des grandes forêts, les troncs des arbres et les hauts piliers lui font une barrière qui le sépare des profanes; les

roseaux, les branches voilent un peu aux fidèles, mais sans les leur dérober tout à fait, les vagues profondeurs du firmament.

IV

C'est ainsi que l'imagination chrétienne en face de la nature s'assimile surtout les symboles de l'immensité, de l'immatérialité de l'Être. Le sentiment du sublime et de l'infini, l'émotion religieuse, les terreurs saintes de l'antique Orient rentrent, avec le christianisme, dans les arts où le culte de la beauté abstraite les avait remplacés pendant la période hellénique. Mais, ce sublime et cet infini, cet éternel principe de la vie, l'Occident chrétien ne les aperçoit plus dans la nature visible ; il les cherche au delà. Dans les arts il affectera les formes les moins matérielles, les symboles les plus transparents. A force d'idéaliser la matière, il est sur le point de l'anéantir. Pour peindre cette vie subtile et dégagée des sens qui répond à la notion du Dieu pur esprit, il emprunte ses images préférées à la nature végétale où la matière est déjà animée, mais où la vie est encore exempte des brutalités du sang et de la chair.

Comparés aux constructions de l'Orient, ces édifices de l'architecture ogivale qui nous racontent dans un langage plus délicat les mystères d'une vie supérieure, sont plus élégants mais plus fragiles ; leur signification est plus claire, leur structure est plus svelte, mais elle est moins durable. Certaines hypogées de l'Inde dureront autant que notre globe ; il faudra que la main de l'homme s'acharne longtemps sur les œuvres de l'art égyptien pour arriver à les détruire. Les injures de plus de vingt

siècles ont laissé debout les temples de Pæstum, de Sélinonte et d'Agrigente. Toutes les barbaries conjurées n'ont pu détruire entièrement les merveilles de l'acropole d'Athènes. Au bout de six ou sept cents ans, nos cathédrales gothiques presque toutes inachevées, ne subsistent que de restaurations perpétuelles. Si la main de l'homme s'en retirait un demi-siècle, la ronce et le lierre prendraient possession de leurs ruines. Or, la solidité et la durée sont l'un des caractères incontestables de la perfection architecturale. La Grèce et Rome, sans parler de l'Orient, l'emportent sur nous par la durée de leurs œuvres. Devons-nous donc leur céder encore la palme de l'architecture avec tant d'autres? Le parallèle de la beauté du Parthénon et de la sublimité de nos cathédrales peut éternellement se poursuivre sans qu'il en sorte un arrêt équitable. Ces deux poésies rivales ne tombent point sous les mêmes sens; la beauté classique et la beauté moderne sont, pour ainsi dire, des quantités hétérogènes et qui n'ont pas de commune mesure; mais, en inspirant des sentiments très-divers, elles peuvent exciter une égale admiration.

Nous ne prétendons comparer ici l'art grec à l'art ogival que dans leur rapport avec le sentiment de la nature. De ce point de vue tout spécial nous apercevons cependant les caractères généraux des deux poétiques. Évidemment, le rôle du sentiment de la nature est plus apparent dans les édifices du moyen âge; et, par cela même, en vertu d'une loi profonde et merveilleuse, leur signification morale est plus manifeste; ils sont plus riches en révélations du monde spirituel; ils parlent davantage à l'imagination et au cœur; leur plan semble mieux calqué sur celui de la nature invisible. L'homme tout entier,

avec son âme si complexe, y reconnaît mieux ses aspirations infinies, ses inquiétudes et jusqu'aux obscurités, aux mystérieuses profondeurs qu'il découvre dans sa propre pensée. Plus libre des impressions rapportées du spectacle de la nature, plus affranchie de tout symbolisme historique ou naturel, l'architecture grecque n'obéit qu'aux lois de la géométrie, du goût et de la raison esthétique; son but n'est pas l'expression, mais la beauté. Ses œuvres ont la clarté, l'universalité, l'éternité des axiomes, mais aussi quelque chose de leur froideur. Sans rien nous rappeler dans ses formes de la vie organique et des phénomènes matériels, elle nous parle moins des choses de l'âme et nous laisse plus près de la terre. L'art ogival, en acceptant bien des expressions empruntées à la nature terrestre, sait les approprier aux mystérieuses communications de l'âme avec Dieu. Le temple chrétien abandonne la ligne horizontale, caractère de l'art antique qui semble craindre de trop se détacher du sol, pour adopter les formes ascensionnelles. Toutes les lignes de nos cathédrales montent et s'élancent vers le ciel comme les arbres de nos forêts. Le faîte de ces édifices perce les nuages. Les flèches gothiques parviennent à la plus grande élévation où la main de l'homme ait jamais porté son œuvre; on dirait que ceux qui ont travaillé à ces constructions aériennes ont été portés sur des ailes.

Dans ses audaces sublimes, cet art reproduit l'essor des âmes mystiques qui ne touchent à la terre que comme un marche-pied, et qui brûlent de se perdre à plein vol dans l'infini. La conscience chrétienne est encore plus libre que l'âme du sage antique; non-seulement elle sait se rendre indépendante de la nature, mais elle est indépendante de sa propre personnalité ; elle se possède

pleinement, car elle se donne Dieu. Tout en consentant, comme l'art oriental, à s'assujettir à des symboles fixes, l'art chrétien atteint une variété plus grande; il est encore plus libre et plus dégagé que la beauté grecque. Le symbolisme qu'il admet se sert de la nature, mais en vue de l'idéal et de Dieu, et non pas seulement pour reproduire dans l'art la ressemblance du monde extérieur.

V

Ainsi l'histoire de l'architecture nous fournit une image visible et comme une échelle des évolutions de la pensée humaine. L'édifice est moins lourd, sa cime est plus haute, à mesure que l'âme se spiritualise et s'élève. Mais cette élévation a ses périls; et la destinée précaire de ces conceptions éthérées renferme une grande leçon. A mesure que l'édifice se dégage et s'éloigne de la terre, il perd de sa solidité et de sa durée. Il en est ainsi de la pensée humaine. Certes, elle n'est pas condamnée à ramper; mais, quoi qu'elle fasse, elle est attachée au monde visible; ses constructions les plus merveilleuses sont destinées à s'écrouler quand elles n'ont pas pour base le terrain de la réalité, quand l'art adopte le sentiment pour seul architecte, quand la raison n'a pas été la suprême maîtresse de l'œuvre.

Comme il y a la raison géométrique, il y a la raison poétique; il y a un goût, impersonnel, universel comme la conscience morale, une idée du beau dépouillée de toutes les conditions, même les plus respectables, qui la mélangent de tel ou tel sentiment, de telle ou telle croyance. C'est ce goût transcendantal et absolu, cette raison dans l'art, qui a été l'apanage de la Grèce. Son

art est en lui-même parfait, d'une perfection géométrique. C'est dire en même temps qu'il est borné : la perfection dans toute chose humaine rencontre vite une limite. Le mérite, et en même temps le côté faible des œuvres grecques, c'est que la limite s'y fait vite sentir ; rien n'y trahit l'inquiétude de l'infini. De là ce calme, cette satisfaction sans mélange que l'esprit éprouve à contempler de pareilles œuvres, et ce silence que le cœur garde souvent auprès d'elles. Les âmes ardentes, agitées des ambitions sublimes et démesurées que le christianisme a déposées dans les sociétés modernes, celles mêmes qui ont porté dans les passions et les appétits matériels ces instincts d'infini éveillés en nous pour un plus noble but, se révoltent contre l'implacable sérénité, contre la perfection, contre les lignes arrêtées et paisibles de l'art grec. Les âmes en qui la raison domine avec le goût de la beauté pure aiment à se reposer dans la paix de cette admiration sans désirs et sans inquiétudes. Il est certain que ce repos est d'un grand prix ; on le sent plus vivement tous les jours, exposé que l'on est à la contagion de notre art énervé et convulsif. Cette simplicité délasse le regard de la fatigue que lui causent notre style contourné et nos physionomies prétentieuses. Il est bon de se sentir en face d'un monument calme, simple et achevé. Les édifices du moyen âge sont tous inachevés et tous le paraissent. On pourrait les compléter jusqu'à la dernière pierre, sans leur ôter jamais le caractère d'une œuvre en construction. C'est la destinée de tous les produits de ce temps, de ses poëmes, de ses institutions plus encore que de son architecture, la moins imparfaite de ses œuvres ; il a produit par milliers de sublimes ébauches, mais il n'a rien terminé.

CHAPITRE II

LA POÉSIE DES TROUBADOURS. LES DIVERS CYCLES ÉPIQUES. LES MYSTIQUES.

I

Entre les arts du moyen âge, deux des plus importants échappent au point de vue spécial où nous nous sommes placés; ce sont les arts plastiques proprement dits. Dans les conditions que le moyen âge leur a faites, la peinture et la sculpture n'empruntent pas d'inspiration particulière au sentiment de la nature. Elles n'ont pas d'ailleurs d'existence distincte, et ne sont qu'un appendice de l'architecture. La peinture sur verre rentre essentiellement sous cette loi, et l'art du miniaturiste, si florissant alors avec la calligraphie, n'exige pas de nous une étude à part. La cathédrale chrétienne admet l'œuvre du peintre et du statuaire comme un accessoire, comme un ornement toujours subordonné à l'ensemble. Ainsi que dans les temples du panthéisme oriental, la figure humaine n'apparaît là qu'enclavée dans l'édifice, ce vaste symbole de l'universalité des choses; l'image de l'homme ne tient pas plus de place dans le temple que sa personne elle-même au sein de la création.

Voilà la loi commune aux deux architectures religieuses; mais il y a cette différence que le temple, dans l'Égypte et dans l'Inde, est la représentation de la terre et des existences matérielles identifiées avec l'être divin, et que, dans l'Occident chrétien, il est la figure du monde invisible, de ce monde intérieur et surnaturel où règne et triomphe le Dieu crucifié, où l'homme conquiert ici-bas dans les épreuves la place qu'il occupera là-haut dans les béatitudes éternelles.

Aspirant à représenter l'infini, à nous en donner la vision intérieure, cette merveilleuse architecture ogivale se condamne elle-même à certaines imperfections, en quelque sorte nécessaires à l'effet qu'elle voulait produire. Comme l'édifice de l'âme chrétienne, de jour en jour plus parfait et jamais rassasié de perfection, la cathédrale est en état de construction perpétuelle et ne se dépouille jamais des échafaudages et des contre-forts. Elle semble nous inviter perpétuellement à y porter de nouvelles pierres; et cependant, cette architecture, si peu terminée et si peu solide, reste l'œuvre la plus achevée, la seule complète en elle-même du moyen âge; la poésie de ce temps n'est qu'une ébauche à côté de son architecture. Partout ailleurs, la poésie est plus solide encore que le monument de pierre; Homère, antérieur de plusieurs siècles au Parthénon, lui survivra des milliers d'années; Chrétien de Troyes, et tous les trouvères contemporains des cathédrales, étaient déjà oubliés avant que les premières ruines se fissent dans les temples qu'ils avaient vu construire.

Et cependant, la poésie jaillissait avec une inexprimable abondance à cette époque où l'Occident chrétien se couvrait ainsi des chefs-d'œuvre de l'architecture.

Dans la France du moyen âge, la veine épique a été plus féconde que chez aucun peuple.

II

Dans l'œuvre poétique du moyen âge, dans ces monuments si nombreux, si riches et si variés, le sentiment du monde extérieur a laissé moins de traces que dans l'œuvre architecturale. C'est le contraire que nous offre l'antiquité païenne; l'architecture grecque apparaît pleinement libre de tout symbole naturaliste ; elle ne suscite aucun souvenir du paysage, tandis que les poëtes grecs et latins aiment à peindre la nature en de sobres, mais fréquentes images. C'est que l'homme du moyen âge, quelles que soient au fond les tendances de sa race, est mis en garde contre la nature par sa foi religieuse. Dans un art comme l'architecture, qui emprunte forcément à la matière ses substances les plus solides, il est impossible de ne pas lui emprunter en même temps quelques-unes de ses formes. La nature impose nécessairement à l'artiste, avec l'obéissance à certaines lois, l'adoption de certaines figures. Or, chacune de ces figures est une expression des choses qui ne se voient pas; les formes naturelles ont seules une valeur symbolique, à l'exclusion des formes géométriques. On comprend donc que l'architecte religieux, dans un édifice qui n'est qu'un vaste symbole, s'inspire souvent des œuvres de la nature et soit comme forcé de reproduire certains aspects du monde matériel.

La parole est l'élément immatériel de la poésie ; l'art du langage est le seul où l'esprit humain, complétement

affranchi du joug et du secours des objets physiques, se peigne lui-même directement et sans le secours d'aucune image. La nature extérieure ne s'impose pas à la poésie comme aux arts plastiques; le poëte est libre d'en refuser, d'en choisir, d'en transformer les impressions.

L'homme, aux siècles du moyen âge, a des passions trop énergiques, il est trop occupé de lui-même, sa conscience est trop bien remplie par le sentiment de sa jeune et forte individualité, pour lui laisser le temps de donner beaucoup d'attention au monde extérieur. Sa foi religieuse détourne à de plus hauts objets ses heures et ses facultés de contemplation. Pour lui, d'ailleurs, la nature est frappée des anathèmes du christianisme. La religion nouvelle est venue arracher les âmes au joug des sens et de la matière corrompue par le péché originel ; elle condamne, dans les impressions faites sur l'esprit par l'univers visible, les derniers vestiges des mythologies païennes. Aux yeux des poëtes, comme à ceux des anachorètes du moyen âge, les forêts, les déserts, tous les recoins du globe sont peuplés de mauvais génies, guivres, dragons, ondines, salamandres, fées, enchanteurs, monstres aux mille formes, démons horribles ou gracieux, mais toujours redoutables, et qu'il faut vaincre par la souveraine magie de la prière. C'est presque toujours ainsi, mêlées à des scènes de sorcellerie et d'enchantement, que se traduisent les impressions poétiques du moyen âge en face de la nature, dans les divers cycles de nos épopées chevaleresques.

La poésie lyrique des troubadours provençaux admet des images de la nature plus vraies et plus conformes aux impressions des poëtes de tous les temps. Sous ce beau ciel de nos provinces méridionales, l'esprit s'ouvre,

en face du paysage, à de plus douces, à de plus saines révélations. Chez les seuls poëtes de la langue d'Oc, nous rencontrons au moyen âge quelques traces d'attention et de sympathie données à l'univers visible. Si le rôle du monde extérieur est peu considérable dans leurs poëmes, au moins la nature s'y montre telle qu'elle est, avec le charme qui lui est propre, et libre de toute tradition mythologique, de tout appareil de sorcellerie.

Moins énergiquement dominés par la foi chrétienne que les rudes Français du Nord, plus enclins à un certain sensualisme d'imagination, sinon de doctrines, les poëtes du Midi se complaisent dans leur climat plus doux, plus lumineux et plus fertile. Ce qui séduit et attire le plus vivement vers la nature ces âmes jeunes et naïvement éprises de la vie, ce sont les tableaux de la vie renaissante après les tristes mois d'hiver, c'est le printemps. Plus tard et dans nos générations attristées, c'est l'automne surtout qui sera la saison des âmes poétiques et qui leur fournira des couleurs. Mais presque toutes les descriptions de paysage et toutes les images de la nature que l'on rencontre chez les troubadours sont empruntées aux mois du *renouveau*, surtout au mois de mai. Le chant des oiseaux est un des accidents de la campagne qui les occupe et les ravit le plus; ils aiment ainsi tout ce qui atteste le mouvement et la vie.

« Quand je vois poindre l'herbe verte et la feuille, les fleurs éclore par les champs, dit Bernard de Ventadour, quand le rossignol élève sa voix haute et claire et s'émeut à chanter, je suis heureux du rossignol et des fleurs, je suis heureux de moi-même et plus heureux de ma dame. Je suis de toute part enveloppé, pressé de joie, mais joie d'amour passe toutes les autres. »

Ou bien encore : « La saison commence où chantent les oiseaux ; je vois le lin verdoyer dans les enclos, la violette bleue poindre sous les buissons, les ruisseaux rouler clair sur le sable, et là s'épanouir la blanche fleur du lis. »

C'est surtout dans les genres les plus populaires, dans les pièces de ce style que les Provençaux appelaient *leu*, *légies*, *plan*, c'est-à-dire léger, uni, par opposition au style nommé *clus*, c'est-à-dire serré, précieux, que les images empruntées au paysage sont fréquentes, c'est dans ces pièces appelées *aubades*, *ballades*, qui se chantaient sous les fenêtres d'une dame :

« Dans un verger sous feuillage d'aubépine, la dame tient son ami à côté d'elle, en attendant que la guette crie qu'elle voit l'aube. Oh ! Dieu, oh ! Dieu, que l'aube vient vite. »

Ou bien dans cette pièce de Marcabrus : « Près de la fontaine du verger, le long du sable, à l'ombre d'un arbre fruitier où chantaient les oiseaux sur un tapis d'herbe verte et de blanches fleurs, je trouvai seule, l'autre jour, celle qui ne veut pas mon bonheur.

« C'est une gentille demoiselle, fille d'un seigneur de château. J'imaginai qu'elle était là pour jouir de la saison nouvelle, de la verdure et du chant des oiseaux, et je crus qu'elle prêterait volontiers l'oreille à mes propos. Mais il en fut bien autrement. »

Ou bien encore : « Hirondelle, ton chant m'importune ; que veux-tu, que me demandes-tu ? Pourquoi ne me laisses-tu pas dormir ? encore si tu m'apportais un message et des saluts de celle en qui j'ai mis mon bon espoir ! j'entendrais alors ton langage.

« Seigneur ami, c'est pour obéir au désir de ma dame

que je viens vous voir, et si elle était comme je le suis hirondelle, il y a bien déjà deux mois qu'elle aurait été ici à votre oreille.

« O gentille hirondelle ! j'aurais dû mieux vous recevoir, vous faire plus de fête et plus d'honneur ; que Dieu vous protége, celui qui arrondit le monde, qui fit le ciel et la terre, et la mer profonde. »

Tout ce qui peut, dans les choses de la campagne, servir à exprimer, à orner les idées d'amour, voilà les seuls objets que lui empruntent les troubadours. Ni les impressions de la vie rustique proprement dite, comme chez les poëtes grecs et latins, ni les sentiments de mélancolie religieuse comme chez les modernes, ne détournent un instant les poëtes provençaux de la joyeuse poursuite de leur dame au milieu d'un paysage frais et printanier.

« Chez les troubadours, on chercherait en vain, dit Fauriel, le moindre tableau faux ou vrai de la condition des habitants des campagnes, d'un certain ensemble de la vie champêtre. Il n'y a pour ces Théocrites de château, ni laboureurs, ni pâtres, ni troupeaux, ni champs, ni moissons, ni vendanges ; ils ne parlent jamais de campagne ni de nature champêtre ; ils ont l'air de n'avoir jamais vu ni ruisseau, ni rivière, ni forêt, ni montagne, ni village, ni cabane. Le monde pastoral se réduit pour chacun d'eux à une bergère isolée gardant quelques agneaux ou ne gardant rien du tout, et les aventures du monde pastoral se bornent aux colloques de ces bergères avec les troubadours qui, chevauchant près d'elles, ne manquent jamais de les apercevoir et descendent bien vite pour leur dire des choses galantes et les prier d'amour. »

Si rares que soient les couleurs tirées de la vie rurale et de l'aspect de la nature chez les poëtes provençaux, elles le sont moins encore dans leurs œuvres que dans le reste de la poésie du moyen âge ; elles y sont surtout plus réelles et plus libres de superstitions et de traditions mythologiques. Le sens des analogies de certains faits de la nature avec des faits de l'âme, ce qu'on pourrait nommer le sentiment psychologique ou moral de la nature, est, dans les chansons des troubadours, plus développé que dans la poésie encore barbare des poëmes carlovingiens et des contes bretons. C'est là une des preuves que la société provençale fut la plus avancée en civilisation, la plus raffinée en sentiment de toutes les sociétés contemporaines dans l'Europe du moyen âge.

Les races barbares, les sociétés primitives aperçoivent surtout dans la nature le côté merveilleux et divin, elles ne le sentent qu'à travers leur mythologie ; leur naïve métaphysique, leur cosmogonie grossière s'exprime dans les personnifications dont ils revêtent les éléments et les divers phénomènes de la création. C'est la période religieuse du sentiment de la nature. Sous des formes plus ou moins pures, plus ou moins idolâtriques, l'imagination ne cherche, ne rencontre, ne contemple dans l'univers que l'idée de Dieu.

Avec l'anthropomorphisme grec, avec le spiritualisme chrétien, apparaît une forme nouvelle, moins grandiose, mais plus gracieuse et plus émouvante, du sentiment de la nature. L'homme ne cherche plus en elle des manifestations de la divinité et des révélations cosmogoniques, mais l'image de sa propre vie, mais des phénomènes qui répondent à ceux de sa conscience, en

un mot, les symboles de ses passions et de ses idées. Cette façon d'employer l'univers visible à l'expression du monde psychologique et moral constitue particulièrement le sentiment poétique de la nature, par opposition au sentiment religieux.

Ce mode, tout personnel, tout subjectif du sentiment de la nature, règne dans l'âge secondaire, aux époques guerrières, philosophiques et lettrées; il traverse, sur l'échelle la plus variée, tous les temps classiques, depuis la Grèce d'Homère jusqu'à l'Europe de Chateaubriand et de Gœthe, de Lamartine et de Byron.

Un troisième âge, dont la froide aurore s'est déjà levée, sera marqué par la prédominance du sentiment de l'utile dans la nature, par le culte positif, scientifique, industriel de la matière. On y cherchera surtout les affinités, les concordances des objets avec nos plaisirs et nos besoins. Ainsi, l'on a d'abord envisagé la création dans ses rapports avec Dieu lui-même, avec les idées que nous devons nous former de la substance divine, du but de l'être en général; c'est-à-dire dans un esprit religieux et métaphysique. Ensuite, ce qu'on a cherché dans la nature, c'est l'image de l'homme, de ce petit monde créé à la ressemblance du grand univers. Enfin, quand l'intelligence et le cœur ont eu comme épuisé la substance religieuse et poétique de la nature, on s'est attaché à elle pour elle-même et par les appétits, comme à la source nécessaire du bien-être; et les travaux de la science, l'art lui-même semblent n'avoir plus d'autre but que de faire produire à la nature la plus grande somme possible de richesses et de voluptés.

III

Remontons à l'extrémité supérieure de cette échelle descendante, aux origines mêmes de la poésie du moyen âge. Cette poésie, chez les troubadours, nous apparaît déjà pleinement dégagée de l'élément religieux et primitif, et dans les conditions d'un art tout à fait libre des croyances mythologiques, d'un art où l'imagination règne en souveraine. Mais il nous reste des monuments d'une poésie plus ancienne parmi les peuples de l'Europe moderne.

Pour la race germanique les Nibelungen, pour la race celtique les poëmes bretons et gallois, nous reportent à l'époque mythologique du sentiment de la nature. Chez ces races guerrières, la peinture des batailles, des mœurs et des traditions héroïques, laisse peu de place et d'importance aux images de la nature. Dans ces divers poëmes l'élément naturaliste se manifeste surtout par la présence des monstres étranges, gardiens de forêts et de cavernes enchantées, et derniers survivants de l'Olympe celte ou scandinave; avec cette différence que, dans les Nibelungen, nous sommes en plein paganisme germanique, et que dans les poëmes bretons et gallois rédigés à une époque où le christianisme avait conquis une partie des Celtes, nous assistons en quelque sorte à la lutte des deux religions. De preux chevaliers, de saints ermites y sont déjà occupés à combattre, par les armes et par la prière, des enchanteurs, des démons, sous la figure desquels il n'est pas difficile de reconnaître les vieux druides et leurs sombres divinités.

Les scènes de la nature que nous entrevoyons dans ces deux poésies sont aussi âpres, aussi terribles que les dieux de ces deux religions. Entre le paysage des poëtes grecs et la figure des dieux qui l'habitent, nous observons un rapport tout pareil à celui qui rapproche, par tant d'analogies, les images des dieux et celles de la nature dans les chants des scaldes et des bardes. N'est-ce pas une preuve de plus de cette vérité : que le sentiment primitif de la nature est identique au sentiment religieux, ou du moins qu'il en dérive immédiatement. On peut dire à coup sûr en étudiant les poëtes : telle mythologie, tel sentiment de la nature.

Mais le christianisme et la féodalité ont pris pleine possession de l'Europe occidentale, effaçant les derniers vestiges du vieux naturalisme païen et remplaçant chez nous la distinction des races par celle des classes. Cet âge, tout aristocratique et guerrier, trouve sa poésie dans les *chansons de geste*, dans les épopées dites carlovingiennes.

Entre tous ceux du moyen âge, si rarement descriptifs et encore moins rêveurs, ces poëmes sont les plus sobres de tableaux et de couleurs prises au paysage. La poésie héroïque s'y montre dans son farouche dédain de tout ce qui n'est pas la valeur guerrière ; à peine si quelques scènes d'amour y viennent varier ces éternels récits de combats. Quand il devient nécessaire au poëte d'esquisser un site, il le fait en quelques traits simples et concis, tout juste ce qu'il faut pour marquer le terrain de l'action, plus sobrement et plus rapidement encore que dans Homère ; car Homère se laisse parfois charmer aux élégances des paysages grecs. Cet attrait plus vif, que la nature extérieure exerce sur le génie grec, se

fait sentir jusque dans l'épopée, moins par les descriptions, toujours contenues, que par la multiplicité des comparaisons, des métaphores, des épithètes pittoresques. Les figures, les couleurs éclatantes fournies à l'imagination par le soleil d'Ionie, sont rares dans nos *chansons de geste.*

Comme l'indique le nom de ces poëmes, c'est l'action, l'aventure, et non la beauté des formes et la variété des tableaux, qui préoccupe le trouvère français; il ne voit que son héros et ne s'arrête qu'à la description de ses armes ou de son cheval, jamais à celle du chemin qu'il parcourt entre deux combats. Dans les *chansons de geste*, presque pas de vestige de cette mythologie naturaliste des enchanteurs et des fées qui remplit les poëmes et les romans du *cycle breton*. Dans la chanson de Roland, du trouvère Turold, autour de ces personnages, que, plus tard, les romanciers et l'Arioste lui-même environnent si souvent d'un cortége fantastique, il n'y a pas de traces de ce genre de merveilleux. Ce n'est qu'au milieu d'un rêve de l'empereur Charlemagne, et par une simple mention, qu'y figurent les dragons, les griffons et les guivres; il n'y a là ni sorciers ni magie, c'est la sobre et virile poésie de l'histoire.

Avec les poëmes du second cycle, nous sortons de l'histoire et de l'épopée pour entrer dans le roman. La description, si rare dans les *chansons de geste*, abonde dans les poëmes de la Table ronde, aussi bien dans la branche religieuse du *saint Graal* que dans les récits purement chevaleresques de la cour du roi Arthur. La nature joue dans cette poésie un rôle considérable. Il n'est pas d'œuvres, dans notre littérature, avant le dix-neuvième siècle, où le paysage tienne plus de place : les

arbres, les rochers, les fontaines y sont animés et semblent y vivre parfois d'une vie indépendante et personnelle. Cette attention plus grande accordée au paysage par les auteurs des poëmes bretons et des romans de chevalerie tient-elle à l'époque de leur rédaction, époque moins primitive et relativement moins héroïque que celle des poëmes carlovingiens? l'intervention plus fréquente du monde extérieur dans ces récits n'est-elle pas due plutôt à leur première origine, antérieure encore à celle des *chansons de geste?* Les contes gallois et bretons qui ont fourni aux trouvères les sujets et les principales données du *cycle de la Table ronde* étaient formés eux-mêmes des débris de la vieille poésie celtique. Le germe en remonte jusqu'aux bardes et aux druides de la Grande-Bretagne et de l'Armorique. Or, la poésie comme la religion des anciens Celtes, était fortement imprégnée de naturalisme. Depuis les bardes encore à demi païens des premiers siècles de notre ère, jusqu'aux trouvères du moyen âge, il y a donc eu dans les légendes bretonnes une certaine transmission de sentiments et d'habitudes poétiques avec la tradition des noms et des événements.

C'est donc, nous le pensons, dans le caractère des populations celtiques, chez qui germa d'abord la poésie du cycle d'Arthur, qu'il faut chercher le principe de ces descriptions fantastiques du monde extérieur, si fréquentes dans nos poëmes et nos romans de chevalerie. Les chants des guerriers germains, conquérants de la Gaule, et des soldats de Charlemagne qui furent les premiers thèmes des *chansons de geste* et des poëmes carlovingiens correspondent à une barbarie moins primitive et plus exclusivement guerrière que ces vieilles triades

religieuses et nationales des bardes armoricains. Cet austère paganisme des Celtes a légué aux poëtes chrétiens des onzième et douzième siècles quelques-unes des impressions qu'éprouvait le barde en face de la nature. Le christianisme transforme ces impressions sans les détruire; il a peu de choses à faire pour convertir ce paysage païen, et pour réduire la fantaisie du poëte celte à l'orthodoxie catholique. Il n'a presque que des noms à changer. A la place des divinités gauloises, des bons ou mauvais génies du naturalisme druidique, il met, selon l'occurence, des anges ou des démons, d'impurs sorciers ou de saints ermites. Mais il n'a pas comblé les fontaines ou rasé les forêts enchantées; il a réservé les dragons des cavernes ténébreuses, les goules et les salamandres pour la lance des bons chevaliers; il a laissé même une place aux fées bienfaisantes qui voltigent sur les fleurs; aux ondines, qui s'élèvent sur les eaux pour conseiller tour à tour, ou tromper ces guerriers nomades, et leur rappeler qu'il n'y a pour eux qu'une sûre protection, celle de la vierge Marie, des saints et du signe de la Croix. Qu'elle soit peinte sous des couleurs séduisantes ou terribles, la nature, dans ces poëmes, est presque toujours présentée à l'homme comme un danger. C'est pour détourner le chevalier de la bonne route, pour retarder l'accomplissement de son œuvre et de son vœu, pour l'empêcher de mener son aventure à bonne fin, que les ombrages, les fleurs, les fruits et les oiseaux enchantés déploient devant lui toutes leurs séductions, que les monstres de toute sorte vomissent les flammes et répandent la terreur dans les forêts. Ainsi, pour l'âme chrétienne, le monde extérieur, tout ce qui tient aux sens et à la matière, toute la nature, en un

mot, est présentée comme l'éternelle ennemie, comme le principe des tentations, comme l'obstacle à l'accomplissement du salut.

Dans ces poëmes issus des légendes celtiques et, en général, dans tout le cycle chevaleresque de la Table ronde et du Saint-Graal, la nature est envisagée surtout dans ses éléments religieux et cosmogoniques, dans ce qu'elle a d'étranger à l'homme, hostile ou bienfaisant, inférieur ou supérieur, plutôt que dans ses analogies poétiques, dans ses affinités avec notre âme. Chez les troubadours, c'est ce dernier point de vue, plus humain, plus simple et plus facile à saisir, qui prévaut constamment; ces poëtes lyriques ne se préoccupent jamais du merveilleux dans la nature. Mais ce merveilleux reprend tous ses droits dans l'épopée et dans le roman; et le moyen âge, en général, ne voit guère que du surnaturel dans la nature. Tout n'est chez elle qu'enchantement, féerie, apparences trompeuses; la laideur et la beauté y sont également menaçantes. En face de ce paysage perfide, l'homme n'est sûr de rien que de sa propre volonté, de sa foi et du Dieu qu'il invoque. Là, tout ce qui n'est pas Dieu ou la conscience humaine, c'est le démon. Le péché originel a répandu sur ce monde l'universelle malédiction, et le sentiment, l'observation de la nature sont suspects de sorcellerie. Le paganisme oriental voyait Dieu dans le monde extérieur, la Grèce y faisait régner l'homme souverain : le moyen âge, quand il s'occupe de la nature, y redoute la présence du démon.

L'architecture elle-même, quoique contrainte d'emprunter au monde matériel, à ce temple, à cet édifice par excellence, un grand nombre de formes qu'elle

copie ou qu'elle idéalise, nous atteste aussi cet anathème jeté sur la nature par l'ascétisme chrétien. L'idée du mal est si bien inhérente à l'idée de matière dans le spiritualisme du moyen âge, que, sur les sanctuaires même élevés à Dieu, l'image du mal apparaît mêlée à toutes les figures que l'artiste est obligé de prendre dans la création. Les bêtes monstrueuses fourmillent dans les sculptures des cathédrales; elles semblent y disputer l'édifice aux saints et aux anges, comme les démons leur disputent la terre. La fréquence du grotesque dans l'art de ce temps provient de cette pensée des mauvais génies. Le règne végétal est seul reproduit tel qu'il est, sans laideur, sans caricature dans les détails de l'architecture du moyen âge. Quand le règne animal s'y montre, c'est presque toujours sous un aspect effrayant et monstrueux, symbole de la malédiction qui pèse sur toute chair.

Le moyen âge n'accorde ainsi qu'une médiocre attention à la nature, ou l'envisage par l'aspect merveilleux et surtout par le merveilleux terrible. Les troubadours provençaux, plus indépendants de l'ascétisme chrétien que les autres artistes, peignent la nature par ses côtés gracieux, humains, usuels, et d'après une poétique semblable à celle de l'antiquité. Dans les épopées qui représentent mieux l'état religieux et social que les fantaisies lyriques, la nature s'empreint de terreur, elle devient le théâtre de la lutte des bons et des mauvais génies.

Les autres branches de la littérature du même temps nous fournissent peu d'observations concluantes sur le sujet qui nous occupe. Les poëmes dits du cycle d'Alexandre ou cycle classique, n'ont pas de caractère par-

ticulier en matière de paysage. Leur mince importance à ce point de vue s'explique par le peu d'intérêt qu'ils présentent aussi comme expression de l'esprit général du moyen âge; ils n'attestent rien que l'épuisement et la fin de la veine épique, et les premières aspirations, à la fois ignorantes et pédantesques, à la connaissance de l'antiquité. C'est l'époque où la décadence de l'esprit poétique se montre aussi dans le goût de l'allégorie par la vogue du *Roman de la Rose*. Ce que l'on entrevoit de la nature dans l'œuvre de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung n'est ni merveilleux, ni naturel, ni humain, ni divin, et correspond aussi peu à la symbolique des passions qu'à celle des idées religieuses. C'est de la description superficielle, fausse, froide et alambiquée. C'est un genre qui va chercher le dix-huitième siècle. L'allégorie et la satire, comportant peu le vrai sentiment et l'emploi du paysage, les âmes portées à l'ironie ne sont guère éprises des beautés de l'œuvre de Dieu. Est-ce la cause qui fait si rare le sentiment de la nature chez nos écrivains les plus populaires? Le culte de la nature, comme la poésie elle-même, est tout ce qu'il y a de plus étranger à cet esprit railleur et cynique que l'on appelle, je ne sais trop pourquoi, le génie gaulois, car rien n'atteste chez nos ancêtres les Celtes ce tempérament si hostile à l'enthousiasme; leur religion et, par conséquent, leur imagination et leur poésie sont empreintes d'une profonde sympathie pour les grands spectacles de la création.

Dans les fabliaux, dans les contes satiriques, dans les farces et joyeusetés de tout genre qui abondent au déclin du moyen âge, nous n'avons rien à glaner pour l'histoire du sentiment poétique de la nature. Le gros sensualisme

est aussi hostile à ce noble côté de l'imagination que l'esprit d'ironie.

On nous dira que chez les troubadours provençaux, plus ouverts aux poétiques impressions du paysage que les auteurs des fabliaux et des joyeux contes, et que chez les trouvères en général, on rencontre à la fois, très-prononcées, et la verve sensualiste et l'ironie. Je trouve chez les Provençaux plus de passion, de raffinement, d'élégance, et je réserve le nom de matérialisme à ces bas et grossiers appétits, à cette gaieté cynique des vraies contes gaulois, comme aussi je n'appelle pas l'ironie la virulence de l'indignation, la haine du mal, la colère même. Dans ces véhémentes apostrophes que les poëtes lancent parfois contre les vices et les bassesses de leur temps, je vois au contraire une autre forme de l'enthousiasme. Or, cette forme héroïque de la satire est la plus fréquente chez les troubadours. Mais à tous les auteurs de fabliaux satiriques, la nature ne parle que des satisfactions de l'estomac; leur imagination réaliste ne s'étend pas au delà du jardin potager; les plus poëtes y joignent le verger et la vigne. Dans leur poésie lyrique, les trouvères ne nous ouvrent pas un beaucoup plus vaste horizon; ils n'aperçoivent guère que le paysage cultivé et, tout au plus, quelques fleurettes sauvages sur la lisière d'un bosquet. La grande et libre nature, si commune autour d'eux, les repousse par ses aspérités, au lieu de les attirer par ses grandeurs. Les forêts et la terre inculte sont alors trop communes pour avoir autant de prix que de nos jours aux yeux des poëtes. Sous ce rapport, les poëtes du moyen âge furent un peu comme le sont encore certains montagnards vivant au milieu d'un paysage très-poétique, sans l'avoir jamais regardé et sans autre

critérium en face de la nature que celui de l'utilité et de la prose la plus sordide.

Il en fut ainsi, non pas du moyen âge lui-même, mais d'une certaine part de sa littérature. Les hommes de ce temps vivaient plus que nous dans la libre campagne ; le sol était encore couvert de forêts et de landes primitives, les villes étaient petites, les villages rares, les habitations clair-semées, la solitude plus facile et plus fréquente ; il semble que l'imagination devait être plus attirée vers le monde champêtre dont le contact était si habituel à l'hôte de la cabane ou du château ; et cependant l'homme du moyen âge, non pas seulement le pauvre serf attelé à sa charrue, mais le châtelain dans ses loisirs, dans ses longues chasses et ses perpétuelles chevauchées, ne donne que fort peu d'attention à la beauté du paysage et s'inquiète peu surtout d'y chercher un autre plaisir que celui des yeux, d'autres voix que celles qui parlent aux oreilles. Cette indifférence a de plus nobles causes que le positivisme rustique que nous avons signalé tout à l'heure. Le moyen âge n'est pas matérialiste, mais il n'est ni ennuyé, ni rêveur, il est héroïque et religieux. L'âme humaine y sent sa jeunesse, sa force, son indépendance ; elle s'exalte et s'enivre dans la conscience de sa personnalité, elle a besoin d'action et de lutte. En même temps que par cette puissance de vie elle est si fort invitée à l'action, la foi non moins puissante, l'influence continuelle de l'Église et de la doctrine chrétienne l'attirent loin de ce monde bien haut dans l'invisible, et lui présentent Dieu et le ciel comme le suprême objet de l'imagination et de la poésie. Fortement attaché à la terre par la robuste jeunesse de son tempérament et de ses passions, l'homme du moyen âge lui échappe

par l'imagination, par l'héroïsme; chevalier, il se fait une loi de tenter l'impossible; poëte et penseur, le surnaturel et l'invisible ont pour lui des attraits souverains.

IV

Cet amour du mystérieux et de l'invisible tient de fort près dans les âmes religieuses au sentiment de la nature. Les esprits méditatifs, les cœurs tendres qui cherchent Dieu en toute chose, ne peuvent manquer d'en poursuivre la pensée à travers la création. Si l'héroïsme guerrier et le stoïcisme, en exagérant la personnalité humaine, diminuent la sympathie de l'homme pour le monde qui l'entoure, l'héroïsme religieux, la sainteté, en stimulant chez nous le besoin de l'infini, ouvre notre intelligence à la contemplation de cet univers qui nous raconte la beauté, l'immensité, et la providence divines. Tout ce qui invite l'homme à sortir de lui-même, à faire abdication de sa volonté au profit d'un grand amour, développe en lui le sentiment de la nature. C'est chez les saints et les poëtes religieux que nous rencontrons au moyen âge la plus vive intelligence des splendeurs de la création et du sens moral qui s'attache à tous les phénomènes physiques; c'est chez eux qu'éclate la plus ardente sympathie pour tous les êtres doués de la vie et capables de souffrir.

Les vies des moines et leurs œuvres écrites fourmillent d'exemples de ce poétique sentiment; nous le trouvons là sous sa forme la plus subtantielle, la plus pure et la plus vraie, celle qui nous peint la création comme un témoignage de la présence, de la sagesse et de la bonté

du Créateur. On remplirait un livre tout entier de ces charmantes fleurs de l'imagination chrétienne. Les historiens du catholicisme n'ont pas négligé ce côté charmant de la poésie et de la piété. Dans ce vaste champ, après Ozanam, après M. de Montalembert, il ne nous reste qu'à glaner.

Ces poétiques légendes du moyen âge étonneront moins notre scepticisme moderne et nous instruiront davantage, si nous les rapprochons des traditions bibliques et de toutes les histoires primitives. Saint François et ces illustres anachorètes qui domptaient les bêtes les plus farouches à force d'amour de Dieu, à force de sympathie, à force d'intelligence du lien moral qui unit toutes les créatures, c'est l'Adam de la Genèse dans le paradis terrestre, c'est l'Orphée hellénique dans les bois de Thrace.

Partout le sentiment religieux, la sagesse primitive, cette inspiration qui nomme et qui définit toute chose, qui trace aux humains les règles premières de la civilisation et de la vie, se trouvent mêlés dans les premiers souvenirs de l'histoire au sentiment de la nature. Le vrai sentiment de la nature, le seul poétique, le seul fécond et Puissant, le seul innocent de tout danger, est celui qui ne sépare jamais l'idée des choses visibles de la pensée de Dieu. Dans cette vive et pratique notion de l'omniprésence de Dieu, qui se traduit chez les grands saints et chez les grands poëtes par une sorte d'adoration perpétuelle et de science intuitive appliquée aux rapports du monde physique et du monde moral, nous reconnaissons les traces de cette faculté merveilleuse donnée à l'homme primitif de définir les choses à première vue par leur véritable nom. C'est dans l'esprit religieux que

résident la force et la justification de l'amour de la nature. Plus le poëte est fidèle à la pensée de Dieu et plus profondément il pénètre dans les harmonies de l'univers. Otez l'idée religieuse du sentiment de la nature, et de proche en proche vous arriverez à travers la doctrine de l'art pour l'art jusqu'aux brutalités du réalisme le plus abject.

Sur son échelon le plus élevé, cette poésie de la nature qui peut descendre si bas, vient se confondre avec la prière, l'hymne, le psaume, le cantique; voilà la forme à la fois la plus splendide et la plus légitime. Entre les mille exemples que nous pourrions choisir au moyen âge, indiquons seulement, dans l'œuvre de saint François d'Assise, le beau cantique du soleil, qu'il improvisa à la suite d'une extase.

Mais plus que la poésie du moyen âge, ses constructions architecturales témoignent d'un vif sentiment de la nature. Ce n'est pas seulement dans les détails et l'ornementation de leurs édifices, c'est surtout dans le choix des sites où ils plaçaient leurs demeures que nos pères ont fait preuve d'une intelligente sympathie pour les charmes du paysage. En ce point comme dans les œuvres écrites, les moines de tous les ordres se sont montrés particulièrement sensibles à la beauté pittoresque dans sa large et noble acception. Les nécessités de la défense et de la guerre réglaient, pour le seigneur féodal, l'emplacement de son manoir. Est-il possible, néanmoins, en face de ces ruines si merveilleusement associées au caractère du pays, si bien campées dans la perspective et d'où les horizons se développent au regard, comme si le peintre lui-même avait choisi ce point de vue; est-il possible de refuser aux fondateurs de ces murs qui sont

vus et qui voient de si loin, un certain amour des grands spectacles de la création? La fierté de leurs âmes, leur noble imagination, la vaillante rudesse de leurs mœurs ne sont-elles pour rien dans cet instinct qui les dirige vers les sites héroïques, où l'air trempe la fibre, où l'aspect des abîmes donne de l'audace au regard, où tout respire l'énergique indépendance, où la famille féodale vivra dans la solitude avec Dieu et son droit.

D'autres aspirations désignent avec un égal bonheur aux familles monastiques, le terrain de leurs combats à elles et de leurs travaux. Chacune est conduite au fond des vallées, ou sur les collines, ou sur les hautes montagnes par des instincts d'un ordre supérieur; elle recherche ce qui peut favoriser la forme particulière de sa contemplation des choses divines, en même temps que sa bienfaisante action dans le monde social. C'est l'imagination, c'est le sentiment plus que les calculs d'utilité et de prudence qui décident du gîte de l'anachorète et de l'emplacement du futur monastère. Tout appartient à l'esprit, au sentiment religieux dans les motifs de sa préférence. Avec la religion nous rentrons en pleine poésie. Aujourd'hui encore, ce qui nous reste des anciens ermitages, des anciens couvents, fait l'ornement de nos paysages le plus appropriés aux délicates rêveries comme aux graves contemplations. A n'en juger que par le choix de leurs demeures, ces religieux du moyen âge ont mieux senti la nature que tous nos lettrés, jusqu'aux jours où Chateaubriand et Lamartine ont ramené les imaginations au christianisme. Si les fondateurs d'ordres et les grands saints ont compris mieux que d'autres la vraie beauté du monde extérieur, c'est précisément parce qu'ils y voyaient ce que d'autres n'y voient pas

toujours : la présence et la beauté de Dieu. Sur ces détails poétiques de la vie religieuse chez nos ancêtres, relisons les *Moines d'Occident* de M. de Montalembert, une véritable épopée.

La poésie aux douzième et treizième siècles est dans les mœurs, dans l'histoire, plus saisissante que dans les œuvres écrites. Le sentiment abondait dans les poëmes, l'art et le style ont manqué.

CHAPITRE III

DANTE. PÉTRARQUE. CONCLUSION SUR LE MOYEN AGE.

I

Une seule des innombrables épopées du moyen âge a pris place parmi les grands monuments de l'esprit humain, une seule a survécu et pouvait survivre, parce qu'elle était pétrie de cette substance solide qui manquait aux autres, le style. Ce monument unique de la pensée du moyen âge, c'est un voyage à travers l'invisible. Certes les personnages de la *Divine Comédie* sont énergiquement vivants et peints avec tout le relief, toute la couleur de la plus lumineuse nature, et cependant le poëte abolit l'univers autour d'eux, la terre a disparu pour lui. Il se promène en dehors, au-dessus de ce monde, à travers des régions dont la théologie seule a pu tracer la carte. C'est dans l'invisible que se passe le drame, c'est l'invisible lui-même qu'il s'agit de nous rendre présent et saisissable. Dante y réussit, et malgré l'obscurité d'un grand nombre de ses idées et ce qu'il y a d'arbitraire et de fugitif dans une bonne part de cette théologie et de cette géographie fantastiques, l'auteur de la *Divine Comédie* crée tout un monde que nous voyons, que nous pourrions décrire. Il l'a peuplé de personna-

ges aussi vivants pour nous que pas un de ceux qui s'agitent dans les drames de Shakspeare et dans l'épopée grecque. Ce miracle, c'est le style qui l'a fait. Dante est-il un aussi grand théologien, un aussi profond penseur, un aussi vaste politique qu'on l'a dit? nous ne savons; mais il est à coup sûr le plus grand homme de style qui ait paru depuis les Grecs. Tout ce qu'il avait à peindre était en dehors de la nature, tout se passait dans le royaume des ombres, au milieu des abstractions et des entités métaphysiques; et Dante a donné à toutes ses figures, à toutes ses paroles, un relief, une couleur, une *plasticité* que personne n'a égalées dans les temps modernes. L'esprit a peine à suivre sa pensée dans l'idéal, et où l'on touche sa parole, on la perçoit par tous les sens; c'est la forme, c'est le relief, c'est la couleur; en un mot, c'est la nature. C'est que si Dante a dédaigné de peindre le paysage terrestre et les phénomènes de l'univers, comme tous les grands poëtes il les a vus, il les a sentis fortement; par la vigueur de ce sentiment des choses visibles, de cette perception de l'ordre, de la lumière, de l'harmonie dans la nature, l'illustre Italien a été ce que ne furent pas les auteurs de nos poëmes chevaleresques, un artiste. Il a compris que si la nature matérielle n'est pas pour le poëte l'objet à représenter, elle est du moins l'élément, l'ingrédient nécessaire de toute représentation saisissante. Dante prend parfois son idée dans le plus insaisissable de l'abstraction; mais il choisit son expression dans ce que la forme a de plus accentué et de plus énergique. Si la nature n'est pas pour lui la vraie substance, elle est du moins le vrai symbole. Il sait qu'il n'existe pas en elle une figure qui n'ait sa valeur représentative dans le monde des idées; et il force cha-

que idée à s'incarner dans une image. Si bien qu'il n'y a pas de pensée plus mystique et souvent plus obscure que celle de Dante, et pas de style plus clair et plus visible. C'est dire que dans son art il égale la nature même, où tout est pensée, où tout est géométrie, métaphysique, morale, où tout cependant est couleur, mouvement, relief, où tout est vie.

Voilà le sentiment qui a surtout manqué à la poésie française du moyen âge : le sentiment de l'art. Une contemplation, une intelligence plus forte de la nature l'aurait donné à nos poëtes, comme elle l'a donné aux Grecs et à l'auteur de la *Divine Comédie*. Mais ce n'est pas par l'étude de la nature, c'est par l'étude des anciens que la poésie française devait d'abord arriver à l'art. Aussi devait-elle subir longtemps, en l'absence du sentiment original de la nature, tous les inconvénients de l'imitation.

Ce mérite d'un style directement issu du vif sentiment de la forme dans les objets matériels, qui donne au vers du Dante son lumineux relief et ses vivantes couleurs, n'est-ce pas là aussi le secret de la merveilleuse élégance de Pétrarque? Le monde qu'il décrit, c'est la région la plus délicate et la plus intime du cœur humain; c'est l'histoire des émotions les plus subtiles et les plus raffinées. Il s'agit de fixer au bout du pinceau mille nuances fugitives, mille passagères lueurs de la tristesse et de la joie. C'est là un invisible plus insaisissable encore que l'invisible décrit par Dante, mais qui laisse moins à l'arbitraire du peintre, car les plus ignorants et les plus naïfs ont pu l'entrevoir et restent juges de la ressemblance. Comme on sent vivre et palpiter le cœur dans ses fibres les plus ténues à travers ce style si transparent

de Pétrarque! Comme le monde terrestre lui fournit bien, pour chaque nuance du sentiment, la plus vive et la plus délicate image! Nul n'a surpassé Pétrarque dans la finesse, la vérité et la variété des métaphores, pas même les Grecs. Il est aussi juste dans les minces détails qu'ils le sont eux-mêmes dans les grands contours; il est aussi vrai, aussi clair dans ses raffinements, qu'Homère dans sa simplicité. Il a le secret de cette union mystérieuse qui, dans la nature, rend chaque image si étroitement dépendante d'une idée. Tous les mots que peut fournir le langage de la forme et de la couleur pour peindre aux yeux les nuances du sentiment, il les découvre, il les cueille sans effort; toutes ces fleurs viennent se mettre à portée de sa main. Le don qui lui est propre, c'est de discerner du premier coup d'œil, dans ces accidents du monde visible, ceux qui sont faits pour exprimer les accidents de la vie du cœur. Si d'autres savent forcer la nature à exprimer le monde surnaturel, à nous révéler Dieu et les grandes lois de l'être, Pétrarque la contraint à nous parler toujours du cœur humain; il ne s'occupe jamais d'elle pour elle-même; il la réduit à s'occuper de sa passion à lui, à venir apporter son tribut au pied de l'idole bien-aimée; il puise avec sobriété dans ces richesses, mais il saisit d'une infaillible main le joyau le plus rare et qui doit le mieux embellir son tableau et la figure adorée qu'il représente. Si nous osions, à propos de toutes ces élégances de Pétrarque, hasarder une formule et un mot d'école, nous dirions qu'il a par excellence le sentiment psychologique de la nature.

La poésie de ces deux grands Italiens est la seule au moyen âge, où la nature soit vue avec des yeux d'artiste.

Est-ce un privilége de la race et du sol, une tradition de l'antiquité jamais complétement oubliée en Italie ou plus vite renaissante? Il est certain qu'à tous les autres poëtes de l'Europe, au même temps, l'art et le style manquèrent avec le don de les trouver par le juste sentiment de la forme dans la nature. Sous ce rapport, aucune poésie étrangère n'est mieux partagée que nos épopées chevaleresques, ni les maîtres chanteurs allemands qui les ont tant imitées, ni l'originale énergie des romanceros espagnols, ni l'ingénieuse habileté de Chaucer, cet heureux disciple de Guillaume de Lorris et de nos conteurs normands.

Sans style et sans ordonnance, il n'y a pas de durée pour la poésie; la forme en est l'élément le plus solide. Dante et Pétrarque ont seuls survécu; seuls ils avaient donné à leurs vers ce qui peut conserver les œuvres du langage, le fini du style, la perfection. Ils ont eu ce bonheur qui manque à nos poëtes français des douzième et treizième siècles, de fixer une langue, et cette langue se parle encore.

Si la poésie des troubadours et celle des trouvères appartiennent à notre race, elles n'appartiennent pas à la langue que nous parlons. Leurs idiomes ne devaient pas survivre à l'enfance de la nation. C'est là un malheur à jamais déplorable pour notre poésie, qu'un fonds si riche de sentiment, qu'une imagination si variée aient été employés sous une forme incapable de conserver la pensée. Car quelle que soit dans une œuvre d'art la beauté du sentiment, la forme seule peut rendre la poésie durable; rien ne vit en littérature que par le style.

II

Le moyen âge n'a su donner à aucune de ses œuvres la perfection du style et le mérite de l'achèvement; enivré d'invisible et d'infini, combattu entre l'ascétisme et les instincts grossiers de la jeunesse, il a manqué de ce calme, de cette critique nécessaire pour donner aux créations de l'esprit la limite précise, le ferme contour, le fini en un mot, condition nécessaire de la durée. Écrits sans art, dans une langue qui bégaye encore, ces poëmes où se déploient tant de brillante fantaisie, tant d'héroïsme, et par moment tant de profonds symboles, ces poëmes qui passionnèrent toute l'Europe chrétienne n'ont pu survivre au temps qui les avait produits. Ils ne sont plus visités que des érudits, avec le genre d'intérêt qui s'attache à des ruines; et pendant que la France continue à les oublier, d'autres épopées antérieures d'un grand nombre de siècles, étrangères pour nous de langues, de religions et de mœurs, monuments d'une époque où remontent à peine les investigations de l'histoire, ont gardé le privilége de charmer toutes les imaginations, de rester éternellement les modèles du goût. Le moyen âge a eu cent poëmes plus riches d'héroïsme, d'élévation morale et religieuse, de tendresse et de passion, d'invention même que l'épopée d'Homère; ces poëmes célèbrent des faits de notre nation, ils sont empreints de nos croyances, ils sont écrits dans la jeunesse de notre race et de notre langue, et tous sont aujourd'hui en dehors de nos admirations et presque de nos souvenirs. L'âge héroïque de la France, au moins égal

à celui de la Grèce par les exploits guerriers, supérieur par la pureté, la grandeur, la délicatesse du sentiment, par tout ce qui tient à l'âme, en un mot par la vraie poésie, n'a pu réussir à se personnifier dans un monument assez parfait, assez solide pour traverser les siècles. Nous en avons déjà indiqué la cause : rien ne se conserve en poésie que par la perfection du langage. Or la langue au moyen âge n'était pas faite, et le sentiment de la forme, l'art du style, manquait encore à notre race. Nous avions à les apprendre de l'antiquité grecque, à qui ces heureux dons furent prodigués par le beau soleil de l'Ionie. La Grèce eut cet inappréciable avantage de posséder son idiome tout formé, tout complet, quand son âge héroïque, quand son moyen âge durait encore. La jeunesse de son imagination a merveilleusement coïncidé avec la maturité de sa langue. Le sentiment de l'art, que l'éducation seule a dévéloppé chez nous, fut contemporain chez elle des mœurs épiques. Les *chansons de geste* des trouvères de l'Ionie et de la Doride ont pris, avec le nom d'Homère, une place éternelle parmi les monuments les plus purs, les plus parfaits du génie de l'homme. Elles doivent de si grandes destinées à la précoce perfection de la langue grecque, à ce sentiment inné de l'ordre, de l'élégance, des proportions, du contour, de la beauté en un mot, que posséda dès le berceau cette race privilégiée. La religion, le sol, le climat, tout concourait à enseigner aux artistes grecs cette harmonie dans le fini qui assure la durée de leurs œuvres. D'autres poëtes ont interrogé plus profondément la nature, et en ont obtenu des symboles plus expressifs du monde moral ; ils ont cherché en elle, avec plus de curiosité et de passion, les

manifestations du divin et les mystères de la vie. Au spectacle de l'univers, les Grecs n'ont demandé qu'une chose : la beauté ; et dans les lignes de leur paysage, dans l'éclatante lumière de leur ciel, dans cette humanité adolescente dont ils furent le type, partout enfin, c'est la beauté qui leur répondait ; ils eurent la sagesse et le bonheur de se contenter de cette réponse. Peut-être sont-ils moins religieux, moins profonds, moins pathétiques, mais ils sont les vrais artistes ; ils n'ont pas cherché à embrasser l'infini, mais dans leur domaine borné, dans le cercle des idées générales et des passions simples, ils resteront éternellement nos maîtres.

Le moyen âge ne connut pas de bornes aux ambitions de son esprit, aux aspirations de son cœur. Or il n'y a de forme, il n'y a d'art possible que dans ce qui est limité. Avec le marbre du Pentélique et de Paros, le ciseau de Phidias put tracer la forme des dieux grecs, parce que ces dieux avaient une forme terrestre. Homère a su donner une figure saisissante à son idéal, parce que cet idéal habitait le monde visible. Le moyen âge a essayé de faire la statue de l'infini, le portrait de l'invisible. Il n'a pas réussi à sculpter dans la poésie une image de lui-même assez arrêtée, assez solide, assez parfaite, pour traverser les âges et survivre dans toutes les mémoires comme l'*Iliade*.

Mais la France peut le dire avec orgueil, l'art de son premier âge fit mieux que des statues et des épopées. Le royaume d'un tel art n'est pas de ce monde ; il n'est pas dans la forme, dans la couleur, dans la nature ; sa grande œuvre, c'est l'homme moderne, c'est l'âme chrétienne et chevaleresque. Pour élever à des hauteurs, inconnues même du stoïcisme, la liberté morale, la

volonté, la dignité humaine, il fallait plus que subordonner la nature à l'homme, comme l'a fait le génie grec; il fallait oublier, mépriser, fouler aux pieds la nature. C'est là sans doute un excès funeste au développement de la poésie. Mais il est un don plus nécessaire aux peuples que le sentiment poétique, c'est l'héroïsme. Avant de juger la révolution présente, cette philosophie et ces arts qui se vantent d'abolir le moyen âge en prenant pour principe la réhabilitation de la nature, attendons qu'il surgisse dans nos sociétés si attentives à la matière, un plus noble type de l'homme que l'âme du saint et du chevalier.

DU

SENTIMENT DE LA NATURE

DANS LES ARTS ET LA POÉSIE MODERNES

LIVRE SECOND

LA RENAISSANCE

LIVRE SECOND

LA RENAISSANCE

CHAPITRE I

CARACTÈRE DE LA RENAISSANCE

I

L'univers visible n'existe pas par lui-même et pour lui-même ; il a son principe et sa fin dans l'Esprit. En proclamant un Dieu créateur et distinct de son œuvre, le christianisme constate ce rôle subordonné du monde extérieur et garantit les arts des excès du naturalisme.

Pour le Créateur ainsi que pour l'homme, la nature n'est qu'un moyen ; Dieu se manifeste à l'homme dans la nature, l'homme cherche Dieu à travers elle. Toute pensée qui s'arrête à la nature sans aller au delà a manqué le but. L'artiste qui prend pour fin de son art la reproduction, si parfaite qu'elle soit, du monde visible ; l'homme qui prend pour fin de sa vie les satisfactions de la nature, si délicates qu'on les suppose, méconnaissent la vraie destination de l'art et celle de la vie.

On connaît et l'on explique mal la matière si l'on s'obstine à l'interpréter indépendamment des besoins et des révélations de l'esprit. Dieu seul et notre âme peuvent nous rendre raison de la nature et lui communiquer la poésie. Ce beau livre de l'univers n'est qu'une lettre morte à qui ne cherche pas à lire dans le monde invisible.

Mais, si la création n'est entre Dieu et nous qu'un intermédiaire, si elle n'est que la figure de la réalité et non pas sa véritable substance, le symbole transparent de l'être lui-même, tout frêle et variable que soit ce milieu, il oppose un obstacle infranchissable à qui voudrait ici-bas plonger directement dans la vie et la vérité absolue sans tenir compte des enseignements et des impérieuses prescriptions de la nature. Pas d'artiste si pénétré de l'idéal qui puisse l'exprimer sans une connaissance approfondie de la vérité visible. Pas d'âme sainte si altérée d'infini, si impatiente de la possession de Dieu, qui ne doive subir les lenteurs et les fécondes exigences de la vie. Tout voir et tout chercher dans la nature est une erreur monstrueuse; ne regarder et ne désirer qu'au delà, c'est déserter la vie réelle, c'est abdiquer toute action sur ce monde où nous sommes emprisonnés par notre corps, sans accélérer d'une heure la connaissance et la possession d'une autre vie et d'un autre monde. Les retards, les travaux et les souffrances de notre voyage terrestre sont l'indispensable préparation de nos destinées futures.

Tant que l'on reste bien convaincu d'une réalité supérieure à la réalité sensible, bien pénétré de l'omniprésence de l'esprit divin, on peut, sans rien risquer de sa vie morale, se plonger dans l'étude de la nature. Le moyen âge chrétien a eu dans l'art ses accès de réa-

lisme; la familiarité avec la nature n'a fait courir un danger à l'idéal qu'à partir du moment où la foi religieuse a faibli dans les consciences.

Il n'y a pas eu, à l'issue du moyen âge, ainsi qu'on l'a prétendu de nos jours, une brusque invasion du sentiment de la nature dans les âmes jusque-là murées par l'ascétisme, et comme une soudaine révélation. Mais, à partir du seizième siècle, l'étude du monde visible s'est séparée chaque jour davantage de la pensée du monde supérieur, dont la nature n'est que la forme et le symbole. Si la science moderne, à mesure qu'elle a grandi, a paru de plus en plus hostile à la religion, ce n'est pas que la nature plus familièrement étudiée donne à l'homme des leçons d'impiété; les schismes, les hérésies, les philosophies dissidentes, ont précédé les temps où l'on placerait le véritable réveil du sentiment de la nature. L'homme porte au dedans de lui-même le principe de ses évolutions, de ses erreurs et de ses chutes; et, depuis qu'il est sorti de l'Éden, c'est dans son propre cœur qu'il a toujours cueilli le fruit défendu. La nature peut être l'occasion, mais non pas l'instigatrice de nos déchéances; loin d'enseigner le matérialisme et l'oubli de Dieu, elle nous ramène à chaque instant à la pensée de l'invisible. Toutes les idées, tous les sentiments légitimes, peuvent se développer sans s'exclure dans l'âme humaine. Ce n'est pas l'accroissement des sciences de la nature qui a porté le premier coup à l'esprit religieux; la foi fléchissait, avant le seizième siècle, par des causes tout intérieures aux âmes et à l'Église; il ne faut en accuser ni la résurrection des lettres antiques, ni les découvertes et les conquêtes de cette époque dans les choses de la nature.

II

Un seul fait a frappé d'abord les esprits dans le mouvement de la Renaissance et lui a donné son nom : l'étude ravivée des lettres et de la philosophie helléniques. Éblouis par le soleil de la Grèce, les contemporains de cette aube nouvelle lui ont rapporté toutes leurs lumières, et ne semblent pas se douter de l'immense révolution qui s'accomplit autour d'eux par l'agrandissement du domaine de l'homme sur le globe terrestre. La postérité, jusqu'à nos jours, a fait comme eux; Homère, Platon, Phidias, ont paru longtemps les seules découvertes de la Renaissance. Ce furent, en effet, les premières, et longtemps les seules, qui portèrent des fruits dans la sphère de l'imagination. Plus tard seulement et presque de nos jours, l'Amérique et l'Inde devaient contribuer au renouvellement de la pensée.

Pour les philosophes, pour les artistes du seizième siècle, la Grèce retrouvée fut si exclusivement l'école de toute science et le sanctuaire de toute inspiration, que le retour même à l'étude du monde extérieur ne se fit d'abord qu'à travers les doctrines et les œuvres de l'antiquité. C'est par les statues antiques que les peintres furent initiés à l'intelligence du modèle vivant. Les poëtes ne fréquentèrent longtemps les forêts, la mer, les jardins et les terres labourées que dans les descriptions de Virgile et d'Homère. En France, du moins jusqu'à Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand, les lettrés n'ont jamais fait d'autres voyages, essuyé d'autres tempêtes et d'autres naufrages que ceux d'Ulysse et d'Énée.

Merveilleux triomphe, mais trop exclusif, de la muse antique : les voyageurs de l'*Énéide* et de l'*Odyssée* firent oublier pendant trois siècles, à nos poëtes, Colomb et Vasco de Gama.

C'était là pourtant, au sein de ces mondes vierges de l'Amérique et des Indes, que devait éclore et grandir le sentiment moderne de la nature. A part Camoëns, la poésie de la Renaissance ne porte encore aucun témoignage de cet accroissement du champ des contemplations de l'âme. Nul ne franchit l'étroit domaine parcouru par la muse ionienne autour du Pinde et de l'Œta et dans les campagnes de Sicile. Tout va se développer dans les lettres, excepté le vrai sentiment de la nature, ajourné de trois siècles pour la France et presque tout l'Occident.

Un ancien monde retrouvé, un nouveau monde découvert, sont ainsi opposés l'un à l'autre dans les imaginations pendant la Renaissance. Tant est parfaite et si profondément humaine cette poésie des Grecs, que le vieux monde triomphe par elle du nouveau ; il faudra, pour ébranler le sentiment hellénique, deux faits modernes analogues à ceux de la Renaissance : la découverte de la poésie de l'Inde, et la prise de possession par nos voyageurs-poëtes de ces terres nouvelles de l'Amérique et de l'Asie qui, pendant trois siècles, n'avaient été ouvertes qu'au génie mercantile ou militaire.

III

La poésie qui succède en France à celle du moyen âge porte encore moins de traces du vrai sentiment de la

nature que nos vieilles épopées et que les chansons des troubadours et des trouvères. Populaire ou pédantesque, railleuse ou emphatique, gauloise ou gréco-latine, la muse du seizième siècle fréquente peu ces régions à la fois simples et sérieuses, religieuses et mélancoliques, où l'âme s'imprègne du souffle poétique de la création. A nos poëtes, depuis Villon jusqu'à Malherbe, le gros rire et les grosses joies de la chair cachent la sereine beauté du monde visible; la matière voile à leurs yeux la nature.

Ailleurs, les splendides peintures des maîtres classiques leur font oublier l'original en face du tableau ; ils ne contemplent les grandes scènes de l'univers, ils ne les sentent, ils ne les décrivent que d'après ces paysages rétrécis; et, comme toutes les imitations, leurs pages sont dépourvues à la fois de fraîcheur et de vérité. Un petit nombre d'écrits échappent à ces mensonges depuis le *Roman de la Rose* jusqu'à celui de l'*Astrée*.

Quelques notes printanières, renouvelées des chansons adressées au mois de mai par les troubadours, rompent seules, dans Charles d'Orléans, l'ennuyeuse monotonie des couleurs allégoriques mises à la mode par Jean de Meung; une seule fois peut-être, dans un petit rondel *au Renouveau*, le royal poëte, si délicat, du reste, et si élégant en matière d'amour et de galanterie, s'est pris directement au paysage, non sans doute avec un sentiment bien sincère et bien vif, mais avec certaine grâce et certaine fraîcheur.

Villon, de qui Boileau fait dater la poésie française, et qui représente, en effet, avec un certain éclat, ce qu'on a nommé le génie gaulois, cette raillerie sans fin, ce rire cynique nuancé par instants d'une mélancolie d'ivrogne,

Villon n'a que faire d'un autre paysage que la tonnelle du cabaret; il n'a jamais trempé ses pieds ni ses mains dans d'autre ruisseau que ceux des rues de Paris; mais, à défaut de la poésie de la nature, que son genre ne comporte pas, il a du moins un sentiment assez vif de la vérité pittoresque et certains coups de pinceau énergiques qui devancent le moderne réalisme, et, comme lui, affectionnent les peintures grossières et repoussantes.

C'est encore le génie gaulois, mais transporté des tavernes de la Basoche dans une cour polie et lettrée, qui fait tous les frais de la poésie de Marot; sans être jamais ni élevée ni passionnée, son inspiration est toujours franche et de verte allure. Aimable et piquante, elle remplace par la grâce et la vivacité du trait ce qui lui manque du côté du sentiment. Une vie de souffrances réelles donne aux éclairs de mélancolie qui traversent le cynisme de Villon leur teinte sérieuse; il a parfois le rire lugubre, et il a trouvé quelques notes d'une émotion pénétrante. La gaieté sans amertume de Marot est celle d'un caractère aimable et peu profond, d'un homme accueilli et protégé, et n'ayant connu que des souffrances avouables. Inférieure par l'émotion à celle de Villon, sa poésie se rachète par l'épanouissement et l'élégance et par une insouciante gaieté que n'entache aucun bas instinct. A travers les châteaux et les cours, pas plus que Villon dans les halles et les cabarets, Marot n'a le temps ni le goût et guère plus d'occasion de rencontrer le vrai monde champêtre et de le regarder avec les yeux de l'âme.

Mais, si calme et si raisonnable qu'elle soit, son imagination franche et sans pédantisme, son caractère heureux et sans fiel, le rendent capable de sentir par leur

côté gracieux les choses de la nature et de les peindre sainement. Encore peu entiché, et assez ignorant de l'antiquité, il ne verra pas du moins son jardin, sa prairie et ses paysans à travers Théocrite et Virgile; qu'il aborde une fois le genre pastoral, et il appellera tout simplement ses bergers des noms de Thenot et de Colin.

Cette beauté naïve ou plutôt cette jeune grâce de la muse de Marot disparaîtra sous le fard classique, durant la seconde moitié du seizième siècle. Mais, sous cette influence grecque et latine, d'inappréciables richesses nous seront préparées par Ronsard et son école sans compter tout ce qu'ils ont fait pour ennoblir la langue, fixer la prosodie, élever l'inspiration lyrique, créer le vrai style de l'ode et de l'épopée et préparer celui du drame héroïque ; sans compter tant de chefs-d'œuvre dans l'élégie amoureuse, Ronsard et la Pléïade, en ce qui touche au sentiment de la nature, nous offrent les pages les plus importantes de la poésie de leur siècle. Ce n'est pas seulement dans les quelques pièces dont le paysage est le sujet direct, comme certaines descriptions de la campagne, certaines peintures de scènes rustiques, ou même encore dans cette belle élégie *Contre les Bûcherons de la forêt de Gastines*, que Ronsard témoigne de l'âme d'un poëte et des yeux d'un artiste en face de la nature, c'est dans l'ensemble de son œuvre, dans sa manière de peindre et dans tous les détails de son style.

On trouverait chez lui, sans les compter, des pièces charmantes, dont l'amour des scènes champêtres a fait toute l'inspiration. Ces pièces sont nouvelles dans notre poésie, non pas seulement après Villon et Marot et la lignée gauloise, mais en remontant jusqu'aux troubadours provençaux. Jamais, avant Ronsard, un des accidents,

si gracieux ou si grandiose qu'il fût de la nature, n'avait été peint dans notre langue pour lui-même et pour sa beauté propre. C'était, au seizième siècle, une création tout originale qu'une pièce comme celle *A un Aubespin.*

De cette odelette, et des morceaux analogues chez Ronsard et ses amis, date le paysage comme genre distinct dans la poésie française. Mais c'est surtout dans la mise en scène de tous les sujets poétiques et dans les conditions de son langage que Ronsard se montre novateur. Une transformation complète du style s'est opérée entre Marot et lui ; et cette transformation ne provient pas moins du sentiment de la nature que de l'étude des anciens.

Il faut le reconnaître pour être exact, c'est par les anciens que Ronsard et tout le seizième siècle ont été initiés à la nature. Mais, conduit par Homère, Anacréon et Virgile, en face du monde champêtre, Ronsard l'aima bientôt pour lui-même, et sut le peindre sans copier les Latins et les Grecs. Par leur abondance, leurs vives couleurs et leur vérité, les comparaisons et les images que prodigue Ronsard en toute occasion font de lui dans le style un créateur sans précédents chez nous. Le premier il a compris la valeur poétique et pittoresque des accidents du paysage, et le parti qu'on pouvait tirer de la forme, de la couleur et de la vie matérielle, pour l'expression plus saisissante du monde moral.

Les exemples fourmillent chez lui de splendides et transparentes métaphores, de figures hardies et profondément prises sur le vif. Disciple des anciens dans cet art des images, il y devient maître et créateur ; il prend ses comparaisons, ses traits pittoresques, ses descriptions, non point dans la tradition classique et dans les livres

grecs, mais dans la nature qu'il voit, dans nos campagnes, à nous, dans notre paysage de France. Il ne se contente pas, comme les classiques qui le suivront, d'accommoder à tous les sujets une douzaine de comparaisons transcrites de Virgile et d'Homère ; il regarde autour de lui, il sait voir, il sait découvrir ; ses figures et ses couleurs germent dans notre sol ; il ne transplante pas dans l'Ile-de-France et la Touraine la faune et la flore de l'Italie et de la Grèce. C'est là surtout, dans cette vérité pittoresque, et, si l'on peut le dire, dans cette nationalité de ses couleurs, qu'éclate la richesse supérieure de son imagination quand on le compare aux poëtes réformés à partir de Malherbe.

Ceux-ci décidément n'ont jamais vu d'arbres, de fleurs et de fontaines que dans les hexamètres latins ; ils placeraient au besoin les oliviers de l'Attique dans les plaines de la Beauce, et feraient bondir les lions dans la forêt de Fontainebleau, en mémoire de celle de Némée. Tout le pittoresque du dix-septième siècle est défrayé par quelques images empruntées d'abord du grec par les Latins et transportées chez nous d'un sujet dans un autre pour les usages les plus divers.

L'exception que demande la Fontaine, traducteur, dans son admirable langue, des apologues et fabliaux des quinzième et seizième siècles, est moins notable qu'on ne l'a faite dans ces derniers temps ; et l'on pourrait soutenir que, de Ronsard à André Chénier, la couleur prise sur nature, et le pittoresque proprement dit, se sont à peine montrés dans le vers français.

Mais, quoique Ronsard et la Pléiade soient dans tout notre seizième siècle les seuls qui témoignent d'une certaine attention donnée à la nature, leur sentiment du

monde extérieur ne pénètre guère au delà du pittoresque proprement dit et de ce qui est nécessaire pour colorer et animer le style. C'est par les Grecs qu'ils ont été instruits à la récolte des belles images, et leur travail, dans la sphère champêtre, ne dépassera pas les limites que la muse d'Homère s'est assignées. La nature à leurs yeux reste toujours subordonnée à l'homme, ils ne cherchent dans le paysage qu'un simple ornement, un fond plus ou moins varié et lumineux sur lequel doit se détacher la figure humaine.

Ils n'aperçoivent dans la nature ni sa vie propre, ni l'élément divin, la pensée qui forme sa substance. Ils s'en tiennent à ce qui chez elle diminue le moins l'importance de l'homme, à sa forme, en tant qu'elle peut traduire notre propre pensée, mais sans y chercher l'expression d'un monde supérieur.

IV

Il y a bien des nuances et des degrés divers dans les impressions que nous fait éprouver la nature; déterminons leur place sur l'échelle poétique. Au moment d'assister, près du berceau de la musique, à l'éclosion du plus moderne des arts, de la nouvelle et suprême forme du sentiment de la nature, nous devons, avant de caractériser cette révolution qui date du seizième siècle, établir certaines distinctions métaphysiques en les appropriant à la classification des arts, qui suppose toujours une classification de nos facultés et de nos sentiments.

L'histoire des arts est l'histoire même des divers états de notre âme, qui comportent tous une expression diffé-

rente, qui ont tous leur langage, c'est-à-dire leur art particulier, et qui tous correspondent à une certaine façon de comprendre le monde extérieur.

Le sentiment de la nature le plus profond, le plus religieux, est celui qui s'adresse en elle, à la substance même, c'est-à-dire à la pensée, à la volonté divine. Sentir et adorer Dieu dans la nature, c'est l'instinct des races et des sociétés primitives ; et ce sentiment trouve sa forme dans le plus ancien, le plus religieux, le plus noble de tous les arts, l'architecture. Comme l'architecture renferme et subordonne tous les autres arts, le sentiment du divin dans la nature comprend toutes les formes légitimes de la contemplation du monde extérieur.

Selon les époques, selon le degré de pureté de la doctrine religieuse, cet art incline vers tel ou tel mode plus ou moins noble, plus ou moins héroïque ; tantôt c'est l'homme ou le demi-dieu, tantôt c'est le monde animal ou végétal qui lui fournissent ses principaux motifs et ses ornements : il fait la place plus grande soit à la sculpture, soit à la peinture, soit à la musique.

La nature peut être envisagée, abstraction faite de la pensée divine qui en est le support et comme la substance, sans tenir compte des révélations qu'elle nous apporte sur l'être en lui-même, en dehors par conséquent de tout symbolisme religieux. L'artiste, sans se pénétrer de ce qui fait la vie propre de la création, de ce qui la sépare et de Dieu et de l'homme, de ce qui constitue ses harmonies à elle, peut n'y voir qu'un théâtre, un domaine préparé pour l'homme, un fond de tableau pour cette figure souveraine. Négligeant alors et l'idée de la substance par où la nature tient à Dieu, et l'idée de la vie qui semble

la constituer indépendante, l'artiste s'attache à la seule forme des choses étudiées pour elles-mêmes et pour le seul amour de la beauté pure. Tel est le sentiment qui se réfléchit dans la sculpture et dans la peinture, affranchit ces deux arts des traditions hiératiques et leur donne en dehors des temples leur destination et leur objet. C'est là, si l'on peut s'exprimer ainsi, la phase humaine du sentiment de la nature, celle qui caractérise l'antiquité classique et se prolonge après la Renaissance jusqu'au dix-huitième siècle. Cet âge saisit l'homme au point où l'ont laissé les religions de l'Égypte et de l'Inde, et le conduit à travers l'hellénisme et le christianisme jusqu'à l'époque de dissolution religieuse dont la Révolution française est le prélude.

Mais, dans cette façon de sentir qui subordonne pleinement la nature à l'homme et le paysage à la figure humaine, il y a deux modes bien distincts, correspondant à deux manières d'être de l'homme. Ne faut-il pas reconnaître dans l'homme et un animal et un dieu, ou, pour être plus exact, un demi-dieu et une demi-brute? Vérité qui se traduit dans l'histoire par l'existence du héros ou du saint et par celle de l'homme vulgaire. L'histoire de toutes les sociétés a sa période héroïque avant d'avoir sa période humaine; chacune de ces périodes trouve son interprète plus particulier dans l'un des deux arts plastiques : la sculpture reproduit le demi-dieu, la peinture représente l'homme dans ce qu'il a de plus variable, de moins religieux, de moins idéal. Or, par analogie avec ce degré du sentiment de la nature auquel ils correspondent, les deux arts plastiques regardent à la fois et du côté de l'art supérieur, l'architecture, expression de la pensée religieuse, et du côté de l'art inférieur, la mu-

sique, interprète de la passion et de la sensibilité sans liberté! La statuaire est encore un dérivé de l'architecture et participe de sa solidité et de sa grandeur, comme le héros participe de la grandeur divine. La peinture entre déjà par les coloristes et tombe tout en plein par les paysagistes purs sous la dépendance de l'art musical. Là ne se combinent plus des pensées, des sentiments libres, des formes éternelles, mais des valeurs toutes relatives, des tons et des nuances subordonnés à la place qu'ils occupent, des harmonies et des chiffres régis par leurs lois indépendantes de l'ordre moral.

Qu'on le sache bien, aujourd'hui que la musique a saisi la prépondérance, cet art est, dans son essence et sitôt qu'il a conquis sa liberté, le plus sensuel et par cela même le plus envahissant et le plus dangereux de tous les arts, celui qui devrait être tenu vis-à-vis des autres dans la plus stricte soumission. C'est un art antihéroïque et antisocial; la musique livrée à elle-même est un dissolvant; elle n'a pas son type, comme l'architecture, dans l'idée de Dieu, comme la statuaire et la grande peinture, dans la personnalité humaine, en qui la liberté subsiste toujours à défaut de l'héroïsme : la musique se rapporte directement au monde matériel; elle exprime simplement les rhythmes et les palpitations de la vie. Avec elle s'introduit et domine dans l'art le mode le plus étroit du sentiment de la nature, celui qui ne tient compte ni de l'âme ni de Dieu; son effet est physiologique plutôt que moral; elle sollicite en nous par les nerfs le principe vital et jamais l'âme par les idées.

Nous la voyons naître au seizième siècle, au moment où la foi chrétienne s'affaiblit, où meurt l'héroïsme chevaleresque avec la féodalité, où la Réforme prélude à la

Révolution, où l'avénement du tiers état prépare la démocratie.

Applicables à la philosophie de l'histoire, ces théories le sont également aux plus minces questions littéraires, et nous ramènent sans autre transition à notre poésie française du seizième siècle et à l'école de Ronsard. Cherchons à caractériser d'un de ces mots dont nous venons de déterminer le sens, ce nouveau mode du sentiment de la nature, qui nous semble introduit chez nous par les poëtes de la Renaissance et dont le développement reste ajourné dans notre littérature jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Ronsard et ses amis sont avant tout des élèves de l'antiquité ; ils en gardent encore en partie le génie héroïque. Mais les rares paysages qu'ils donnent pour fond à leurs tableaux ont déjà une valeur par eux-mêmes ils ne sont plus de famille sculpturale ; la vraie peinture y apparaît déjà, elle éclate dans les détails du style, dans les comparaisons, les métaphores, les épithètes pittoresques. Le paysage de genre est déjà né sous le pinceau de Ronsard, comme on le voit dans mainte pièce, notamment celle *A un Aubespin;* et par lui la poésie, en France, a marqué sa première étape de l'ordre héroïque à l'ordre naturaliste et musical.

CHAPITRE II

LES ÉPOPÉES DE LA RENAISSANCE

I

Quoique l'Italie soit le point de départ du mouvement de la Renaissance, sa littérature s'est préservée des excès du naturalisme. Les grands poëtes de l'Italie au seizième siècle subissent moins que les nôtres l'influence naissante du paysage. On s'étonne ainsi de trouver qu'à la veille du siècle de Louis XIV, où le sentiment de la nature disparaîtra si complétement de notre poésie devant celui de la beauté morale, l'imagination française, si peu portée par elle-même à s'occuper d'autre chose que de l'homme, ait fait au paysage plus de concessions que la littérature italienne, à l'époque où les peintres vénitiens laissaient prendre au monde extérieur la prépondérance, et où le matérialisme débordait par tant de côtés dans leur pays.

Il faut s'attacher, comme nous le faisons dans ce moment, à une question toute spéciale, pour oser, ne fût-ce qu'un moment, mettre en parallèle notre Ronsard et ses contemporains avec des poëtes comme l'Arioste et le Tasse. Et cependant, — étrange destinée des noms littéraires! — le Tasse enviait un moment la gloire de

Ronsard, et venait lui rendre hommage dans un voyage de France, comme on eût fait plus tard à Voltaire ou à Chateaubriand.

C'est, du reste, par la supériorité même de leur génie, essentiellement épique, que les auteurs du *Roland* et de la *Jérusalem* échappent à cette séduction de la nature à laquelle se livre parfois Ronsard. L'auteur de la *Franciade* vaut surtout dans l'élégie et s'y montre vraiment grand poëte. Moins un genre est héroïque, plus il comporte la préoccupation du monde extérieur. L'âme humaine, peinte dans les grandes proportions du saint et du demi-dieu, ne laisse plus autour d'elle qu'une faible importance au paysage.

Quand on relit l'épopée de l'Arioste et celle du Tasse, avec les habitudes d'esprit que nous devons à soixante ans de poésie descriptive, on s'étonne de la rareté, nous pourrions dire de l'absence totale du paysage. Dans un sujet où la fantaisie avait aussi libre carrière que dans le poëme de l'Arioste ou celui du Tasse, comme un poëte venu après Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand eût prodigué les tableaux de la nature et les symphonies pittoresques! Rien de pareil dans le *Roland* ou la *Jérusalem;* jamais la peinture des sites n'y usurpe un moment l'attention, concentrée tout entière sur les personnages; très-souvent le lieu de l'action est à peine indiqué en quelques syllabes; comme sur le théâtre, dans son enfance, un poteau avec ces mots : *Ceci est une forest*, remplaçait tout l'appareil décoratif des drames de nos jours. C'est plutôt dans la description des costumes, des armures, des palais, surtout dans celle des beaux visages et des belles formes humaines, que se fait sentir l'influence naissante du génie de la couleur et du matéria-

lisme pittoresque, et que l'on devine le voisinage de l'école vénitienne. Mais le paysage proprement dit est encore, dans les tableaux de ces deux poëtes, à cet état de sévère subordination où le retiennent les maîtres religieux de Florence, de l'Ombrie et Raphaël lui-même. Le site est esquissé à grands traits autour des personnages, parce qu'il faut bien que les pieds du héros se posent quelque part. Mais sous leur teinte d'uniforme azur, dans leurs lignes élégantes, calmes et idéales, destinées à échapper au regard plutôt qu'à le solliciter, ces paysages sans modèle ne trahissent pas le moindre souci de la vérité locale. Le poëte les a tirés du caractère de ses héros plutôt que de la nature elle-même. Le monde extérieur n'est là qu'un accessoire de leurs sentiments et de leur actes ; il ne devient jamais une source d'inspiration originale. Quelles que soient la grâce de ces perspectives et l'harmonie de leurs couleurs, le paysage, dans ces épopées, est vu pour ainsi dire à l'état abstrait, sans rien d'individuel et par conséquent de franchement pittoresque ; il est esquissé dans ses linéaments primitifs.

Dans l'Arioste et dans le Tasse, comme dans Giotto, Gozzoli, Pérugin, André del Sarte et Raphaël, le sentiment de la nature en est encore à son époque héroïque et sculpturale; la peinture n'y vise pas plus à la couleur, à l'expression individuelle des sites, à la physionomie propre du monde extérieur, que ne l'a fait la sculpture elle-même lorsque, dans sa corruption première et par une abusive extension du bas-relief, elle a voulu se prendre à la représentation du paysage.

Dès le quinzième siècle et dans les plus beaux jours de l'austérité florentine, le premier souffle du naturalisme

avait touché l'art qui se refuse le plus à représenter autre chose que l'homme, l'art héroïque par excellence, la statuaire. Le paysage apparaît sur les fameuses portes de bronze du Baptistère de Saint-Jean ; le chef-d'œuvre de Ghiberti, dangereux modèle pour les sculpteurs, empiète sur le domaine de la peinture, et marque une sorte de transition et de compromis entre les deux grands arts plastiques. La peinture et la poésie imiteront plus tard cet exemple, par leur ambition à reproduire ce qui est du domaine propre de la musique. Mais chez les grands peintres religieux et chez les grands poëtes épiques des premiers temps de la Renaissance, le sentiment de la nature restera toujours subordonné au génie héroïque, et leurs paysages ne dépasseront pas les conditions du bas-relief. Ce qui, dans Ghiberti, est une première atteinte portée à la sévérité de la statuaire, n'est, chez l'Arioste et Raphaël, qu'un légitime et nécessaire usage des droits de la poésie et de la peinture.

Le seul Arioste, dans la glorieuse famille que nous venons de citer, emporté par sa libre et voluptueuse fantaisie, conduira la description jusqu'à ces limites où le pittoresque devient un danger. Les somptueuses draperies et les chairs splendides arrêteront parfois trop longuement son pinceau rival du Titien. Mais là se bornera son naturalisme : il conserve à la personne humaine, sinon toute sa majesté religieuse, au moins son héroïsme et sa royauté sur les choses. Ce merveilleux poëte, le plus grand peut-être de l'Italie, le seul de l'Europe moderne qui, pour l'invention, puisse être opposé à Shakespeare, s'est montré dans sa capricieuse épopée plus sévère pour les fantaisies du naturalisme, mieux armé contre la sirène musicale, que le grand tragique

anglais dans certains de ses drames, et dans un genre à qui semble interdite toute autre peinture que celle de l'homme.

Ce n'est donc point par l'exubérance du sentiment poétique qu'éclate au seizième siècle ce naturalisme qui, combiné avec l'imitation classique, vient accélérer en Italie le progrès et la décomposition des arts. L'équilibre y est rompu d'abord entre la chair et l'esprit, plutôt qu'entre l'homme et la nature ; le mot de matérialisme est celui qui convient le mieux à la révolution qui s'opère alors dans la peinture et qui commence dans la poésie. L'art italien de la Renaissance prodigue les nudités, s'inspire avec amour de l'anatomie à la suite de Michel-Ange, inaugure avec les Vénitiens le paysage et le règne de la couleur; il substitue peu à peu l'excitation des sens à l'émotion de l'esprit. Mais, si c'est l'homme sensuel au lieu de l'homme moral, c'est toujours l'homme en lui-même qui reste l'objet exclusif de ses préoccupations. Tant le génie italien est empreint d'une forte individualité, jusque dans la plus grossière décadence; tant il est étranger à la rêverie des races du Nord et de l'Orient et incapable de se laisser absorber dans ces contemplations du monde extérieur, où la personnalité s'oublie en face de l'infini ! On sent que cet art est profondément imbu du paganisme des Grecs et de l'implacable héroïsme des Romains. L'imagination italienne a pu se vautrer dans la matière, elle ne se répandra jamais pleinement au sein de la nature; elle en ignore les côtés divins, n'explorant que la région la plus voisine de l'homme, cette chair qui adhère si étroitement à notre personnalité, qu'elle semble se confondre avec elle.

II

Pour que le vrai sentiment de la nature, l'amour du paysage, l'expression des harmonies du monde extérieur, prenne une plus grande place dans la poésie, il faut que la nature elle-même, le globe que nous habitons, les régions célestes qui nous entourent, se soient agrandis au regard et dans les imaginations des peuples, à la suite des grands voyages ou des grandes inventions astronomiques.

On peut en toute exactitude affirmer que chaque développement du sentiment de la nature depuis le moyen âge correspond à quelque pérégrination sur une terre inconnue, à quelque navigation de la pensée à travers des astres nouveaux.

L'épopée de Camoëns, inspirée des découvertes de Vasco de Gama et des premiers éblouissements d'une âme européenne en face du paysage oriental, est le plus ancien monument de notre poésie chrétienne où la nature tienne une grande place et joue un rôle indépendant. Inhérent au sujet lui-même, imposé au poëte par la scène où se passe l'action, ce caractère des *Lusiades* n'en est que plus frappant. Camoëns, pas plus que l'Arioste et le Tasse, n'est un génie contemplatif et rêveur imprégné de panthéisme comme le génie allemand. Il a fallu cette splendeur, cette nouveauté, cette immensité du monde qu'il a parcouru pour le forcer à s'arrêter un instant devant le paysage, pour détourner son attention des faits héroïques et des grands tableaux de l'histoire. Plus entièrement que les deux épiques italiens de la Renaissance,

Camoëns est un génie héroïque; son œuvre reflète sa vie elle-même, la plus errante et la plus tourmentée entre toutes les vies de poëte. Nulle part mieux que dans les *Lusiades* ne revit la grande épopée antique à la façon de l'*Odyssée*. Camoëns dispose plus librement que ses rivaux du temps et de l'espace; ce n'est pas en vain qu'il a parcouru plus de pays et visité comme le vieil Homère des multitudes de peuples et de villes.

Une secrète affinité d'esprit avec les anciens, plus encore que l'engouement commun à tous les hommes de la Renaissance, portait Camoëns à mélanger si étrangement son poëme chrétien de la mythologie hellénique. L'imagination du poëte portugais est sœur de celle d'Homère pour la façon de sentir et de peindre le monde extérieur; il n'est pas allé plus avant que les Grecs dans la peinture du paysage, il n'est pas resté en deçà. Homère et Virgile étaient plus paysagistes que leurs successeurs italiens et plus épiques cependant. L'auteur des *Lusiades*, dont le poëme comportait une si large part faite à la peinture du monde extérieur, ne lui concède rien de trop; il décrit la nature avec beaucoup de vérité et de pittoresque, et pourtant avec plus de grandeur que les Italiens. Arioste et Tasse peignent de fantaisie un paysage imaginaire, abstrait, tout de convention et sans individualité.

Homère ne peint que ce qu'il a vu, et de façon que tout le monde reconnaisse d'après lui les lieux qu'il a visités. La réalité des paysages d'Homère est admise par tous les critiques. Ceux de Camoëns sont loin de porter au même degré le cachet de l'exactitude; ils n'en sont pas moins évidemment faits par un observateur de la nature. Comme l'auteur de l'*Odyssée*, le chantre des *Lusiades*

excelle dans ce qu'on pourrait appeler le tableau géographique, la description sommaire, et pourtant pittoresque, d'une suite de pays vus pour ainsi dire à vol d'oiseau. Tels sont par exemple le début du chant III, lorsque Gama trace dans son récit, aux yeux du roi de Mélinde, une sorte de carte d'Europe pour lui faire connaître la place qu'y occupe le Portugal ; une partie du chant X, quand Théthys, après avoir splendidement ébauché un système du monde mi-parti chrétien, mi-parti homérique et déjà un peu éclairé de la science moderne, peint à grands traits l'Afrique et l'Asie et toutes ces nouvelles contrées dont l'héroïsme des Portugais doit ouvrir les portes aux peuples d'Occident. Cette sorte d'énumération qui est à la fois une topographie, une histoire et une description pittoresque des lieux, n'a jamais été, même dans l'*Odyssée*, plus admirablement traitée que par Camoëns. Moins exact qu'Homère et moins soucieux de la vérité locale dans la peinture d'un paysage restreint, il est cependant plus vrai que les poëtes italiens et plus franchement pittoresque. Ce n'est plus chez lui, comme dans l'Arioste, des bas-reliefs ou un fond de tableau avec une campagne sans perspective et d'une teinte conventionnelle à la manière des peintres d'église, c'est une peinture faite avec un certain souci donné à la couleur propre du site, sans rien lui ôter de sa signification générale ; c'est un premier essai du paysage historique. Ainsi cette description de l'île de Vénus au chant IX :

« Elle présente aux Lusitaniens une large baie dont les eaux tranquilles viennent mourir sur un sable blanc parsemé de coquillages aux mille couleurs.

« Trois collines d'un aspect aussi gracieux qu'imposant étalent

leur verdure émaillée de fleurs et dominent ce riant séjour. De leur sommet jaillissent de clairs ruisseaux, les ondes fugitives murmurent à travers les rochers, et de cascade en cascade vont se réunir dans un vallon délicieux.

« Ils y forment un lac dont l'étendue égale la beauté; autour de ce vaste bassin sont groupés des arbres charmants, leur tête couronnée de verdure flotte suspendue sur le cristal liquide : on dirait qu'amoureux de leur feuillage, ils se plaisent à le répéter dans ce fidèle miroir.

« D'autres portent dans les airs leurs rameaux chargés de fruits odoriférants : l'oranger, dont les pommes d'or ont l'éclat de la chevelure de Daphné; le cédrat, qui plie sous son brillant fardeau; le citronnier, dont le fruit jaunissant parfume le verger qu'il embellit.

« La grenade vient de s'ouvrir, elle efface l'éclat des rubis; dans les bras de l'ormeau se balance la vigne amoureuse avec ses grappes de pourpre et d'émeraude; et toi qui sur la tige où tu reposes as reçu les atteintes de l'avide passereau, poire au corsage élancé, sois fière de tes blessures, elles ont révélé ta saveur et ton prix. »

« Une verte chevelure couronne le front des collines : là s'élèvent à la fois les peupliers d'Alcide, les lauriers d'Apollon, les myrtes de Vénus, les pins de Cybèle, témoins autrefois de l'inconstance d'Atys; le cyprès enfin qui dirige vers le ciel sa tête pyramidale.

« Sous un si beau ciel la nature ne vend point ses bienfaits : là se reproduisent sans culture la cerise aux teintes vermeilles, la mûre qui rappelle de funestes amours, la pomme de Perse, qui, transplantée sur un sol étranger, n'en devient que plus chère à Pomone.

Dans la peinture d'une trombe sur l'Océan, l'exactitude homérique est dépassée ; nous voyons poindre une sorte de réalisme et de précision scientifique. La seule attention donnée à cet accident de la nature dénote une âme plus occupée du monde extérieur.

Le paysage classique comportait la peinture d'une tempête, mais non pas celle d'un phénomène aussi rare et aussi local :

« J'ai vu se former sur nos têtes un nuage épais qui, par un large tube, aspirait les vagues profondes de l'Océan.

« Le tube, à sa naissance, n'était qu'une légère vapeur rassemblée par les vents; elle voltigeait à la surface de l'eau. Bientôt elle s'agite en tourbillon, et, sans quitter les flots, s'élève en long tuyau jusqu'aux cieux, semblable au métal obéissant qui s'arrondit et s'allonge sous la main de l'ouvrier.

« Substance aérienne, elle échappe quelque temps à la vue; mais, à mesure qu'elle absorbe les vagues, elle se gonfle, et sa grosseur surpasse la grosseur des mâts; elle suit, en se balançant, les ondulations des flots; un nuage la couronne, et, dans ses vastes flancs, engloutit les eaux qu'elle aspire.

« Telle on voit l'avide sangsue s'attacher aux lèvres de l'animal imprudent qui se désaltérait au bord d'une claire fontaine : brûlée d'une soif ardente, enivrée du sang de sa victime, elle grossit, s'étend, et grossit encore. Telle se gonfle l'humide colonne, tel s'élargit et s'étend son énorme chapiteau.

« Tout à coup la trombe dévorante se sépare des flots et retombe en torrents de pluie sur la plaine liquide. Elle rend aux ondes les ondes qu'elle a prises, mais elle les rend pures et dépouillées de la saveur du sel. »

Un poëte voyageur et guerrier comme Ulysse, errant et pauvre ainsi qu'Homère, frappé du spectacle des grandes mers de l'Orient et des grands sites de l'Inde, voilà le premier paysagiste épique, chez les modernes. Il inaugure la description vraie dans la poésie de la Renaissance. Sans doute le paysage n'est chez lui qu'accessoire comme il doit l'être dans une œuvre héroïque, il est loin d'avoir conquis sur la toile cette importance exubérante qui diminue celle des personnages, mais il est déjà autre chose qu'un simple fond sans couleur locale et sans réalité comme dans l'Arioste ou le Tasse.

Un monde nouveau, de longues navigations et d'interminables combats avec les peuples sauvages offraient à l'auteur espagnol de l'*Araucana* cette occasion d'innover

dans la description pittoresque si bien saisie par le poëte portugais; mais son œuvre, un moment trop vantée, n'atteste en rien le génie pittoresque. Alonzo de Ercilla est un soldat parfois éloquent, jamais un peintre, et jamais un poëte à mettre au rang des Calderon et des Lope de Vega.

III

Le génie héroïque est si fortement accusé dans la race espagnole, la personnalité humaine s'y montre si fière, si peu portée à rien céder à ce qui constitue le *non moi*, qu'on ne doit pas s'attendre à trouver dans l'art de ce peuple de grandes concessions au sentiment de la nature. Qu'est-ce autre chose pourtant que le réalisme et la chaude couleur de ses peintres, sinon un gage donné au monde extérieur, un naturalisme qui déjà touche à l'excès, qui dépasse tout ce que l'Italie s'est permis en ce genre et qui menace d'étouffer sous la splendeur pittoresque l'expression de l'idée morale? La pénitence et l'ascétisme représentés par les peintres espagnols prennent chez eux le caractère d'une passion charnelle; c'est une fureur du tempérament comme l'extase et la prière, qui se confondent sous leurs pinceaux avec la volupté.

Cette énergie de la peinture qui excelle à reproduire l'ardeur de la vie par celle de la couleur, et donne un relief saisissant à tous les objets visibles sans rien ôter de son éloquence à leur expression morale, est un mérite commun aux poëtes et aux peintres de l'Esprgne. On ne songe guère à louer pour ce mérite secondaire et comme œuvre descriptive le livre le plus admirable et le

plus populaire de la littérature castillane, le *Don Quichotte*. Chez tout autre que chez un compatriote de Murillo, de Velasquez et de Ribeira, le génie du pittoresque n'eût pas réussi à se faire jour dans un sujet à la fois héroïque et ironique comme l'histoire de l'*ingénieux hidalgo*. Les ironiques à la façon de Voltaire, les poëtes de la grandeur morale, comme Corneille, n'ont que faire du pittoresque ; le sentiment du monde extérieur, le paysage, la couleur même, leur semblent interdits. Le chevaleresque Cervantes est loin d'être un railleur à la mode française ; il n'a de Rabelais, de Molière et de Voltaire que la franchise du trait comique, jamais leur venin ; mais il est aussi fier, aussi grand moraliste que l'auteur du *Cid* et de *Polyeucte*.

Un livre analogue au *Don Quichotte*, écrit en France au commencement du dix-septième siècle, n'eût pas atteint sans doute le style abstrait et limpide des contes de Voltaire, mais il eût été moins chargé de ce gros matérialisme sans pittoresque qui caractérise le style du Pantagruel. Rabelais énumère, agglomère, entasse les épithètes, il fait d'interminables nomenclatures d'objets à peindre, mais il ne peint jamais. Nous ne parlons pas ici du paysage, que son œuvre ne comportait guère ; mais les buffets, les garde-manger, les longues ripailles qui reparaissent dans tous les chapitres, n'y sont pas décrits à la façon du poëte et du peintre ; ce n'est pas même un tableau de nature morte ; il semble qu'on feuillette le livre de compte d'un majordome.

Cervantes, ce fin et profond moraliste, ce courtois et chevaleresque railleur, est aussi un peintre, un coloriste, et, en sa qualité d'Espagnol, presque un réaliste.

Le paysage n'est sans doute qu'un mince accessoire dans son amusante épopée. L'historien du chevalier de la Manche ne perd jamais son temps, même dans la pastorale, à peindre un site pour lui-même et pour son charme propre; et cependant si vif est en lui le sentiment pittoresque, qu'il a fait de son roman la première œuvre écrite où nous apparaisse le paysage réel, où la description soit locale et vraie, où chaque site ait son caractère et sa couleur; chaque figure et chaque costume, sa physionomie, son exactitude. Ses rares paysages, sobrement peints, sont bien de l'Espagne; on ne saurait les placer ailleurs que sous ce ciel splendide et brûlant. Tous les romans de chevalerie, qu'il a imités en les raillant, dessinaient leurs paysages dans l'imaginaire, le lecteur ne savait jamais sous quelle zone, dans quelle latitude il voyageait avec le héros. Cervantes fait autre chose que des fonds de cadre, il peint le paysage et plus que le paysage historique, il décrit la nature avec toute sa couleur et sa réalité.

Mais il fait mieux que du pittoresque pur et du réalisme, il fait de la poésie; il ne donne pas seulement aux objets leur couleur et leur forme vraie; il leur donne une expression, une vie, une signification morales. Il associe déjà la nature aux sentiments humains; c'est en cela qu'il devance l'esprit de son temps et se relie presque à notre époque. Dans les occasions trop rares où il suspend son récit et les dialogues de ses personnages pour décrire à grands traits les sites environnants, il sait, en conservant au paysage toute sa physionomie locale, le faire concourir à la situation qu'il veut rendre et à l'expression d'un sentiment, lui donner ce qu'on pourrait appeler une valeur subjective et morale,

et c'est là proprement le rôle du paysage en littérature.

Le monde matériel n'obtient une valeur dans la poésie qu'à la condition d'exprimer à sa manière l'âme humaine, Dieu, l'idéal et tout le monde invisible.

IV

Peindre l'âme humaine à travers les harmonies des objets extérieurs, associer la nature à nos passions, en faire un interprète et un complice de la vie du cœur, c'est là le don du merveilleux poëte placé comme Cervantes entre le seizième et le dix-septième siècle, et qui vient à la fois résumer le génie du moyen âge et inaugurer la poésie de nos siècles de maturité, Shakespeare. Shakespeare est l'Homère de l'Europe moderne ; il a de moins que le divin aveugle cette pureté de goût, cette perfection de la forme qui n'appartient qu'aux Grecs ; mais, en tant que peintre de l'âme et des choses, il est varié, universel, profond, éternel comme lui. Dans un genre devenu ailleurs le plus étroit de tous, parce qu'il exclut à la fois Dieu et la nature, le merveilleux et le pittoresque, le monde invisible et le monde extérieur, pour ne laisser subsister que l'homme réel et l'homme dépouillé de l'auréole du demi-dieu, dans le drame, en un mot, Shakespeare a été, comme Homère dans le poëme épique, un immense miroir de tout ce qui peut devenir poésie dans la création. Plus dramatique que les Grecs, dont la tragédie n'est encore que l'épopée dialoguée, il est comme eux épique et lyrique, sans sortir jamais des véritables conditions du théâtre. Nul autre poëte n'existe dont on puisse dire d'une façon

aussi absolue que rien d'humain ne lui est étranger. Chez un tragique, dans un esprit qui semble être le plus beau fruit du moyen âge touché du soleil de la Renaissance, on n'aurait pas le droit de chercher ce qui constitue le génie particulier de la poésie lyrique de notre époque, et pourtant l'on y rencontre jusqu'à ces emprunts faits à la peinture, jusqu'à ces échos du monde musical qui font un des plus grands charmes et un des plus grands dangers de l'esprit poétique moderne.

Le sentiment de la nature, sous ses deux formes les plus avancées, le paysage et la symphonie, joue un rôle considérable dans Shakespeare. Le théâtre, tel que nous le concevons en France, exclut cet ordre de sentiment. Pour laisser le paysage prendre ainsi une voix et la musique des objets visibles s'exprimer sur le théâtre, il fallait un poëte de nature profondément germanique comme l'auteur d'*Hamlet*.

Parler de Shakespeare comme d'un paysagiste et d'un symphoniste à la façon de nos élégiaques modernes, après ses grands drames sur l'histoire d'Angleterre et sur l'histoire romaine — de véritables épopées — et ses tragédies de passion, c'est paraître l'amoindrir; mais le génie musical et pittoresque est chez lui trop évident pour ne pas nous saisir dès l'abord.

A-t-on remarqué combien Shakespeare affectionne pour lieu de scène et décorations de son théâtre les sites champêtres, le paysage, la nature au grand soleil? Tout à fait opposé en cela aux habitudes du drame classique, qui ne sort guère des palais et des temples, il nous conduit à chaque instant dans une forêt, sur une bruyère en pleine campagne, au bord de la mer. On

dirait là que sa poésie s'étudie à suppléer par l'abondance, par la justesse, par la vivacité des couleurs, à ce qui manque à l'art du décorateur de son temps pour nous rendre visibles les lieux où le drame s'accomplit. A force de variété dans le style et de profusion lyrique, il a fait d'un grand nombre de ses pièces des sortes d'opéras qui n'ont rien à demander au compositeur et dont les paroles portent avec elles leur mélodie et leur accompagnement; il est musicien comme il est peintre.

Ne craignez pas que cette intervention du lyrisme, de l'élément pittoresque et musical, ralentisse la marche du drame et la peinture de la passion. Jamais, dans Shakespeare, de ces hors-d'œuvre descriptifs, comme le poëme, le roman, le théâtre, même de nos jours, s'en permettent jusqu'à l'exubérance. La nature n'est pas en scène pour son propre compte ; le paysage ne s'exprime que par la bouche des acteurs, il intervient comme un auxiliaire dans l'expression de la passion qui domine ; le site concourt par son accent à la peinture de la situation morale. Un seul mot, parfois, sur les lèvres du personnage trahit cette impression de la nature extérieure qui vient doubler l'émotion intime en s'y associant. Plus rarement la nature joue un rôle direct ; c'est l'orage, c'est l'éclair, c'est le bruit des vagues, c'est une brise harmonieuse qui font leur partie dans le concert et donnent la réplique à la passion humaine. Le poëte les fait entendre soit dans un passage lyrique confié à l'un des acteurs humains, — et ce poétique moyen est le plus habituel à Shakespeare, — soit dans une indication de scène pour le décorateur et le machiniste.

Mais ce rôle du monde extérieur, ainsi subordonné aux personnages comme l'exige la loi du drame et comme

l'ont toléré les Grecs eux-mêmes, ne suffit pas à l'esprit germanique. Shakespeare aime à se reposer de l'épopée et des passions héroïques dans une vague et fantastique symphonie, dans un concert chanté par des figures diaphanes, par des esprits à peine revêtus d'un corps, capricieuses divinités empruntées toutes à la mythologie de la nature.

Que font sur ce théâtre *Ariel*, *Obéron*, *Titania?* N'y viennent-ils pas représenter la nature elle-même au milieu des acteurs humains et traduire, par leur présence au milieu du drame, cette intime association des phénomènes du monde visible avec nos pensées et nos sentiments, cette harmonie préétablie entre les battements de notre cœur et les palpitations de tout ce qui vit et végète autour de nous? La *Tempête*, le *Songe d'une nuit d'été*, genre à part dans la riche diversité des pièces de Shakespeare, relèvent moins du génie dramatique proprement dit que du génie musical et pittoresque.

Hormis le mode architectural et religieux, interdit à Shakespeare par le temps où il a vécu, par son génie avant tout dramatique, par sa forte personnalité et par l'influence protestante, ce grand poëte parcourt, excellant sur tous les degrés, l'échelle entière des arts auxquels peuvent correspondre les inépuisables variétés de la poésie. Dans certaines de ses créations, dans ses drames romains, il est par moment sculptural comme le génie antique; mais c'est là, il faut le dire, un degré qu'il atteint rarement; poëte chrétien, poëte dramatique, ses héros relèvent de la peinture; le ciseau ne pourrait rendre leur physionomie trop mobile et trop complexe; inférieur en ceci à Michel-Ange, il n'a fait

que peindre; sa sculpture n'est qu'une peinture plus solide. Mais sa peinture embrasse toutes les innombrables variétés de cet art, jusqu'au paysage; elle touche en raffinant ce dernier genre au monde indescriptible, à l'ordre indéfinissable des sentiments, aux vagues aspirations, aux rapides intuitions de l'infini, qui ne peuvent prendre une forme et se traduire que dans les productions musicales.

Comme coloriste par le style et comme peintre de physionomie, Shakespeare atteste une époque plus mûre que celle des maîtres italiens; il creuse plus avant qu'eux dans le détail du caractère, il est plus voisin de Rembrandt que de Raphaël. Comme paysagiste, Titien, qui l'a précédé, Poussin et Claude Lorrain, qui l'ont suivi, le surpassent par l'élévation du style; mais leurs paysages, moins individuels, plus classiques, lui sont inférieurs dans l'expression du sentiment et de la vie. Par la profondeur et la vivacité du sentiment de la nature, Shakespeare enjambe le dix-septième et le dix-huitième siècle; il est comtemporain de Schiller, de Goethe, de Chateaubriand, de Lamartine. L'auteur de la *Tempête* et du *Songe d'une nuit d'été* dépasse de beaucoup ce degré du genre pittoresque où le sentiment de la nature se traduit par l'éclat des images, l'abondance et la richesse des métaphores. Cette façon de décrire, qui est le propre de la poésie grecque, en dehors de laquelle ne s'aventurent pas l'Arioste et le Tasse, que franchit à peine Camoëns lui-même, correspond dans sa forme la plus sévère au bas-relief et dans sa plus large mesure à la peinture proprement dite. L'homme en lui-même, non plus seulement le héros et le demi-dieu, est devenu le centre de la poésie de Shakespeare; l'objet par excel-

lence de ses tableaux, comme il est l'objet par excellence de la peinture. Mais cette âme, essentiellement moderne, affectionne aussi le monde extérieur pour lui-même, pour ce côté des choses dont la traduction dans l'art ne peut se faire pleinement que par la musique.

C'est bien autre chose qu'un paysagiste comme Claude Lorrain, c'est un symphoniste comme Beethoven. En même temps qu'il nous ouvre de vagues perspectives dans le paysage, et qu'il lance notre regard à travers des horizons sans fin à la suite des fées et des génies, il nous fait entendre ces vagues rumeurs qui semblent venir des mondes encore à naître, ces mélodies indéfinissables qui nous bercent entre la rêverie et la pensée. Il suscite, pour nous reposer de l'héroïsme ou des passions tumultueuses, ces émotions qui sont le propre effet de la musique, qui ne s'adressent pas exclusivement à nos sens, mais dont nous jouissons comme d'une sensation, sans aucun travail de l'intelligence; qui suffisent parfois pour imprimer une direction à la volonté, mais sans jamais éclairer sa route et sans nous rendre capables d'un effort. La poésie lyrique moderne, dans ce qu'elle a de plus rêveur, de plus indéterminé, de plus musical, est en germe à certains endroits des drames de Shakespeare.

En considérant l'art dans son ensemble à la fin du seizième siècle, Shakespeare en résume les tendances les plus voisines de nous. Il exprime bien dans sa richesse merveilleuse cette époque, qui conduit la peinture depuis la mosaïque sur fond d'or jusqu'au paysage de genre, et qui, au lendemain des dernières œuvres de la grande architecture, a vu naître la musique d'opéra.

CHAPITRE III

AVÉNEMENT DU PAYSAGE ET DE LA MUSIQUE

I

En se séparant de leur centre et de leur support naturel, l'architecture, les arts divers perdent en signification, en solidité et en portée morale ce qu'ils acquièrent du côté de l'exécution matérielle. Chaque art devient plus parfait en lui-même et cesse pourtant de parler à l'âme le vrai langage pour lequel il a été créé; ses œuvres plus variées perdent en profondeur ce qu'elles acquièrent en étendue; elle se répandent plus facilement dans l'espace, mais elles ne peuvent plus compter sur la même durée. La valeur de la peinture et de la statuaire révoltées contre l'architecture, celle d'un bas-relief, d'une statue ou d'un tableau séparés du monument auquel ils étaient destinés, diminue et s'efface comme celle d'une quantité algébrique séparée de son coefficient. Les arts sont faits pour s'éclairer et pour se supporter les uns les autres; comme dans l'univers, l'architecture du globe supporte la sculpture des montagnes et la peinture des plantes, et s'emplit de l'harmonie des forêts, quand le vent les fait parler comme les nefs d'une cathédrale peuplée d'âmes humaines.

La statuaire est la première à s'affranchir ; la figure des dieux commence à se dresser, isolée de la masse du temple, au moment où les sociétés païennes passent des religions de la nature à celles qui prennent l'homme pour type de l'Être divin. C'est en Grèce que l'homme se divinise, et qu'au sortir de l'Égypte, l'œuvre du sculpteur cesse d'être un appendice de celle de l'architecte pour vivre de sa vie propre. La statuaire devient l'art central, au moment où l'homme, sous la forme du héros et du demi-dieu, se pose lui-même comme centre de la création. Le poëme héroïque succède alors au poëme religieux, l'épopée vient tailler dans une matière plus indélébile que le marbre et le bronze l'image des ancêtres et des fondateurs de villes. La tragédie n'est encore chez les Grecs qu'une forme plus animée du genre épique, comme chez eux la peinture commençante n'est guère autre chose qu'une copie de la sculpture.

Tous les arts consacrés à représenter l'homme sous sa plus haute apparence et dans les conditions qui rapprochent le plus sa personnalité du type de ses dieux, la statuaire, l'épopée correspondent, dans la société antique, à des religions, à des institutions politiques qui attestent et inaugurent fortement la conscience, l'individualité, la liberté conquise par le génie grec vainqueur du panthéisme oriental.

Une révolution semblable devait s'opérer dans l'art chrétien en faveur d'un genre plus humble que la sculpture, mais plus approprié aux conditions nouvelles où l'homme se trouvait placé par la religion, plus favorable à l'expression d'un ordre de sentiments moins définis et plus complexes que ceux qui faisaient le fond des âmes païennes.

En face d'un temple chrétien nous sentons bien vite que nous allons entrer dans une sphère plus mystérieuse que le monde exprimé par l'architecture hellénique. Nous passons de l'intelligence au sentiment, de la géométrie aux rhythmes indéterminés, du rude héroïsme de l'*Iliade* à l'humanité attendrie de l'Evangile. Ce n'est plus l'homme tout seul dans l'exaltation de la jeunesse et de la force qui impose sa raison et sa forme comme type suprême et comme limite à tout ce que l'art peut essayer. Tout cependant converge encore vers l'homme moral ; car tout part du culte de l'homme-Dieu. Mais le sentiment de l'infini et à sa suite le symbolisme et les rhythmes vagues commencent à reparaître et tendent à reprendre, sous des conditions nouvelles, l'importance qu'ils avaient perdue quand l'art grec s'est substitué à l'art oriental.

La statuaire, admise à compléter l'architecture chrétienne, n'y conservera pas longtemps sa prépondérance sur les autres arts plastiques. Essentiellement symbolique, comme tous les autres détails de l'édifice, elle ne saurait pourtant servir à l'expression des dogmes nouveaux. Un ordre de faits et de vérités trop complexes pour elle, inspirent désormais les artistes. La sculpture reste adhérente à l'architecture, comme système d'ornementation, mais ce n'est pas elle qui attire et saisit le plus vivement les esprits et les regards avides d'émotions et d'enseignements. C'est la peinture surtout qui dans les édifices sera chargée de parler aux âmes et de compléter la parole du prêtre dans l'imagination naïve et le cœur attendri du fidèle. C'est le peintre qui recevra mission du clergé catholique pour écrire sur les murs du temple la tradition religieuse comme le

statuaire en fut investi par le sacerdoce de l'Égypte et de la Grèce.

De même que l'architecture se rapporte à Dieu, destinée à le représenter selon les rapports qu'on lui suppose avec son œuvre, la nature, ainsi l'art plastique, statuaire et peinture, se rapporte à l'homme et le réfléchit sous ses deux faces. Si l'on peut dire que la statuaire représente l'homme extérieur et matériel laissant à la peinture l'homme moral, il n'en n'est pas moins vrai que dans la solidité, l'ampleur et l'éternité de son œuvre, le sculpteur reproduit surtout l'homme héroïque, le demi-dieu, les caractères généreux, persistants, absolus de l'humanité. La sculpture a besoin de rejeter les détails, les costumes, tout ce qui est particulier et local; son triomphe est dans la forme humaine toute nue; elle exprime l'idéal de la force, de la beauté, les passions simples, primitives, durables, l'ordre héroïque en un mot. Elle est impuissante à rendre les phénomènes fugitifs de la sensibilité; elle ne s'exerce que sur ce qui est éternel dans l'humanité; elle n'emploie que les matières et les sentiments les moins fragiles.

Plus expressive du monde invisible et de la vie morale, plus apte à pénétrer dans la sensibilité pour l'émouvoir et pour en traduire toutes les nuances, la peinture est une langue plus riche qui peut parler avec une égale éloquence des splendeurs de l'âme et de celles du corps, de l'homme idéal et du personnage individuel. Elle admet toutes les nuances du temps et du lieu, tous les détails du costume, toutes les passions les plus mobiles. Elle sait fixer sans invraisemblance ce qu'il y a de plus fugitif, l'éclair du regard et du sourire. La peinture est si bien douée pour exprimer de simples rapports,

des formes éphémères et des harmonies sans valeur absolue, qu'elle peut descendre de la figure humaine à l'univers matériel. Avec le paysage, elle comporte la représentation de la simple lumière; elle peint l'heure du jour, le nuage qui passe, l'eau qui réfléchit la couleur mobile du firmament. Mais ce langage de la peinture perd en solidité ce qu'il gagne en étendue; il a l'espace, mais il n'a pas la durée; il ne saurait communiquer au sentiment qu'il développe ce caractère de grandeur qui naît de la solidité; il est plus complexe que la statuaire, mais moins complet; il peut nous montrer à la fois plusieurs incidents d'une même action, plusieurs intentions d'un même personnage, mais il ne nous laisse pas embrasser le personnage aussi pleinement, et l'image qu'il grave en nous n'est pas si puissante et n'a pas la même grandeur. Nous sommes portés à voir dans la figure peinte un homme comme nous, dans la statue un être qui nous domine; nous regardons l'un avec plus de sympathie, l'autre avec plus de respect. La statue est indépendante des objets et du milieu qui l'environnent. Dans la sculpture, la forme humaine a toute sa valeur, sans rien emprunter autour d'elle; la figure peinte est subordonnée dans sa couleur, et même dans ses traits, à certaines conditions de lumière et de perspective. La statuaire représente dans sa liberté souveraine le héros et le demi-dieu; la peinture exprime l'homme réel dans sa subordination au monde qui l'enveloppe.

L'art qui consacrait l'usurpation de la divinité par le héros antique, l'art qui reproduit avant tout la beauté et la force matérielles ne pouvait convenir à manifester l'homme intérieur, l'homme plus développé du côté de

l'invisible, mais ramené à l'humble idée de sa dépendance par le christianisme. Le type du saint a succédé à celui du héros; la peinture remplacera la sculpture, même dans la représentation de Dieu; car c'est à l'image de son Dieu que tout artiste conçoit et veut peindre la figure humaine.

II

Mais ces premières peintures religieuses garderont tout ce qu'il est possible de conserver de la sculpture dans un art si différent, la simplicité, l'immobilité, la sévérité des lignes, l'unité du sentiment, la majestueuse indépendance de chaque figure. A peine l'artiste se permettra-t-il de grouper ses personnages comme le bas-relief lui-même se le permet. C'est l'ère des mosaïstes byzantins et des peintures sur fond d'or, celle des grands Christs et des Vierges austères, assis sur des trônes comme dans le ciel. Aucun accessoire ne rappelle autour d'eux qu'ils ont aussi posé leurs pieds sur la terre; jamais la nature extérieure ne vient distraire l'homme des adorations qu'il leur adresse, le paysage n'apparaît pas encore dans cette peinture, même à l'état rudimentaire.

Lorsque les anciens types hiératiques commencent à s'humaniser un peu, qu'à côté de la représentation du dogme immobile, personnifié dans les figures du Christ, de la Vierge et des apôtres, l'art se permet les premiers commentaires dont les légendes et les histoires des saints sont les formes pittoresques, on voit apparaître le paysage, formant le fond déjà très-important des scènes

sacrées, qui n'ont plus seulement pour théâtre les régions célestes. Les fresques du Campo Santo, à Pise, restent l'exemple le plus intéressant de cette période où la peinture commence à nous montrer l'homme, sans exclure le milieu terrestre. Depuis Giotto jusqu'à Raphaël, le fond sur lequel nous apparaît la figure humaine et se développe la légende religieuse reste à peu près dans les mêmes conditions de simplicité sévère et pour ainsi dire de généralité. Nous pouvons, dans l'histoire du paysage, nommer cet âge l'époque sculpturale ou de bas-relief; elle est, pour le genre qui vient de naître, ce qu'est pour la peinture elle-même l'âge des grandes mosaïques.

C'est du Nord et des contrées germaniques que la peinture de paysage vint d'abord s'imposer au génie italien, comme en était venue l'architecture ogivale, et sans réussir mieux qu'elle à conquérir pleinement les artistes latins. Le vrai sentiment de la nature, celui qui s'inspire d'elle directement et pour elle-même, prêt à laisser s'évanouir dans un vague panthéisme la conscience de la personnalité, est représenté en Europe par la poésie, la philosophie et l'art allemand. Dès la première moitié du quinzième siècle, la Flandre, ce pays de la couleur et du matérialisme pittoresques, avait vu naître le paysage, encore asservi, il est vrai, à la grande peinture historique et religieuse; mais traité déjà avec une certaine fidélité et un soin marqué des détails et de la vérité locale. Les frères Van-Eyck, les mêmes auxquels on attribue l'invention de la peinture à l'huile, et particulièrement le plus jeune, Jean de Bruges, précédèrent les Vénitiens dans le paysage. Antonello de Messine, disciple de Jean, introduisit à la fois à Venise

le nouveau procédé et le nouveau genre pittoresque, et fut l'initiateur des Italiens à ce naturalisme qui, pour porter ses derniers fruits, avait besoin d'être ramené sous le ciel natal et de s'enraciner dans le sol flamand.

Jean de Bruges n'a pas donné une place beaucoup plus grande à la représentation des sites que d'autres peintres religieux, mais c'est par les soins apportés aux détails, par une reproduction minutieuse quoique naïve de certains accidents dépourvus de style, qu'il est le créateur du paysage et des genres inférieurs.

Pour la première fois le monde extérieur est rendu avec un large sentiment de la réalité sous le pinceau des Vénitiens. Toute apparence des traditions hiératiques et des sévères enseignements que l'art sculptural laisse aux premiers âges de la peinture, s'efface dans les œuvres de cette école. Les Vénitiens sont essentiellement pittoresques ; en prenant ce mot comme exclusif de ce qui constate dans la peinture l'influence d'un art antérieur. Ils reproduisent avec le même succès tout ce que leurs yeux se plaisaient à regarder : étoffe, arbre, figure humaine ; ils donnent à la chair les mêmes soins qu'à l'esprit, à la couleur la même importance qu'à la ligne. Mais cette impartialité est exclusive de la vraie sensibilité poétique, qui s'adresse avant tout à l'âme et qui subordonne tout dans les arts à la représentation du monde intérieur.

Les maîtres florentins, qui ont établi les vrais rapports de l'homme avec le milieu terrestre dans la grande peinture, n'ont jamais essayé de réaliser le paysage en lui-même. Les austères génies de la vraie lignée florentine, Cimabue, Orcagna, Signorelli, Michel-Ange, n'ont pas même sacrifié au paysage dans l'étroite mesure où

l'ont pratiqué Giotto, Gozzoli, André del Sarto et Raphaël. Ceux-ci ont autorisé les écoles qui, dans leur impartialité vulgaire, ont voulu équilibrer l'âme et la chair, l'homme et la nature, préparant ainsi, au profit de l'élément inférieur, la rupture de cet équilibre. Le naturalisme vénitien fit bien vite irruption; Bologne, Naples, l'Espagne, la Flandre et la France suivirent ses exemples sous les Carraches, Ribeira, Velasquez, Rubens, Rembrandt et notre Poussin.

Tous ces maîtres, déjà trop soumis au monde extérieur, trop portés à reproduire ce qui est étranger à l'homme lui-même, formèrent des disciples de plus en plus coloristes et paysagistes, de plus en plus écartés du véritable idéal par le sentiment de la nature. De proche en proche, la sirène vénitienne entraîne l'art jusqu'à cet abîme séduisant du naturalisme où l'homme disparaît. Depuis longtemps, malgré quelques talents ingénieux et chez qui la volonté combat l'entraînement général, l'homme n'est plus reproduit dans les arts que d'une manière *insignifiante*, c'est-à-dire purement pittoresque. C'est ce que nous avons nommé l'ère naturaliste, ou l'ère musicale.

Sur cette échelle descendante qui va de Dieu au saint ou héros, du héros à l'homme, de l'homme à la nature, où est le point juste de l'arrêt? Il est pour chaque art, au moment où, déjà libre de l'art qui le précède, cet art ne fait encore aucune concession à celui qui aspire à le remplacer. Dans la statuaire par exemple, c'est l'âge où, dégagé de certaines conditions de gêne et de roideur où l'architecture la retenait, la figure de l'homme sort de la pierre dans toute sa majesté, sans affecter encore un mouvement et une expression que le peintre seul pourra

lui donner; cet âge de la sculpture s'est appelé Phidias. Entre l'austère immobilité des grandes mosaïques, aussi majestueuses, aussi calmes que des statues, où nul accessoire emprunté à la nature, où nul effet de couleur ne vient partager l'attention avec le type du héros ou du dieu, et l'époque où la vraie beauté de l'homme disparaît sous la luxuriance de sa propre chair et sous celle des étoffes somptueuses qui le couvrent, de la lumière et de la végétation qui l'environne, il y a pour la peinture une heure de perfection qu'il serait trop difficile de définir, mais qu'il suffit de nommer par son nom propre : Raphaël.

Depuis ce jour où la beauté de la forme humaine fait l'objet exclusif du peintre, tout ce qui s'est appelé un progrès, splendeur du coloris, exacte et séduisante vérité dans la représentation des objets et des sites, tous ces perfectionnements conduisent peu à peu la peinture vers ces genres inférieurs où, la figure de l'homme ayant disparu, la nature extérieure devient à son tour le personnage dominant, l'héroïne, le seul type de l'art. Alors pour répondre à un monde nouveau, un art nouveau est devenu nécessaire. Et tombée à cette extrême limite, le paysage, la peinture évanouie doit céder la place à la musique.

L'échelle des arts est ainsi parcourue de l'architecture à la musique, de l'idée de Dieu au sentiment de la nature. Dieu est architectural, le demi-dieu héros ou saint est sculptural, l'homme est pictural, la nature extérieure est musicale : l'objet du paysage est le même que celui de la musique : reproduire les harmonies, exprimer de simples rapports, noter les accords de tons et de couleurs qu'établissent entre eux les objets étrangers à l'homme. Dans l'un et dans l'autre cas ce n'est

plus l'homme lui-même qui est l'objet de la représentation, c'est un monde avec qui l'homme communique par le plaisir ou la douleur; un monde qui peut le charmer, le séduire, l'arracher à la conscience, à la possession de lui-même, mais qui ne lui apprend rien de ce qu'il a le plus d'intérêt à connaître, de sa forme, de son âme, de sa nature à lui; et qui, par conséquent, ne saurait qu'énerver sa volonté et la distraire de sa légitime direction.

Nous voudrions rendre aussi frappante, aussi démontrée qu'elle est vraie, cette identité morale du paysage et de la symphonie.

Le genre historique n'est que la première phase du paysage. Servons-nous des désignations que nous venons d'expliquer, et disons que c'est son âge sculptural. Supprimant bien vite la présence de l'homme et des fabriques, la peinture aboutit, en traversant le paysage de genre proprement dit, à celui dont les effets se confondent avec les effets de la musique, au paysage pur, dont la valeur est tout entière dans le coloris, dans l'harmonie. De toute œuvre peinte où le souci de la couleur exclut tous les autres, on peut dire qu'elle appartient à l'ordre musical.

En écartant la figure humaine et les détails d'architecture, le paysage supprime tout vestige de la ligne; c'est plutôt une juxta-position de tons qui ne valent que par le contraste et l'harmonie, qu'une succession de formes ayant leurs limites, leurs contours, et, par conséquent, leur valeur propre. Ce sont des notes prises dans la gamme des couleurs et combinées suivant les lois de l'harmonie, mais en dehors de toute signification morale. Aussi le paysagiste, comme le musicien, poursuit-il des

effets, sans être astreint à exprimer des idées. Tous les deux s'adressent en nous à la sensibilité nerveuse plutôt qu'à la véritable émotion. Car l'émotion sérieuse a besoin d'une cause, d'un objet déterminé; il faut qu'elle puisse s'expliquer à elle-même, attacher un nom et une forme à ce qui la suscite, entrevoir un but et une issue dans le monde de la pensée ou dans celui de l'action. A toute émotion qui dépasse les nerfs, pour pénétrer dans l'esprit, une idée précise, un fait, une expression de la langue parlée correspondent nécessairement. Or, quelle est la signification précise, dans le langage de l'intelligence et de la sensibilité morale, d'un accord tiré du clavier des sons ou des couleurs? Il plaît ou il ne plaît pas; il éveille ou laisse dormir nos sens; il suscite le désir ou le refroidit; voilà tout ce qu'on peut dire d'un effet de couleur et d'un effet d'harmonie, tout comme on le dirait d'une saveur.

Quand l'art, en supprimant de proche en proche le type divin et le type héroïque, le dogmatisme religieux et l'histoire, abolit jusqu'à la représentation de la forme humaine et des passions qui portent un nom et des caractères précis, lorsqu'il se condamne ainsi à n'exprimer que des rapports indéterminés, des harmonies vagues par elles-mêmes et qui ne prennent de corps et d'objets positifs que dans les sensations qu'elles nous procurent, dans un ébranlement du système nerveux, l'art a renoncé à sa grande mission parmi les hommes; au lieu de les instruire, de les fortifier et de les réunir, il trouble leur intelligence, énerve leur cœur et brise entre eux les liens moraux. L'art véritable est un principe d'ordre; l'art ainsi matérialisé n'est plus qu'un dissolvant.

Entre mille raisons profondes, un seul raisonnement vulgaire l'aura bien vite prouvé. Un proverbe le dit : les goûts et les couleurs n'ont d'autres juges que les sensations de chacun. La même affirmation peut s'étendre aux sons et aux accords, dont le sens et la portée sont éminemment variables, selon les tempéraments auxquels ils s'adressent. Réduite au mérite de la couleur et de l'harmonie, une œuvre d'art est donc une œuvre purement individuelle; son effet est aussi incertain, aussi variable que sont variables les tempéraments et les humeurs.

Les œuvres de l'architecture, de la sculpture, de la grande peinture ont une signification déterminée; il n'y a pas de contestation possible sur l'objet qu'elles représentent, sur la destination qu'elles affectent, sur les idées et les sentiments généraux à qui elles correspondent. Le sens de ces œuvres est doué d'une évidence qui s'impose à tous les esprits; elles forcent les spectateurs à s'unir, ne fût-ce qu'un instant, dans une croyance, dans une pensée, dans une intention, dans une impression commune. L'art, ainsi pratiqué dans ses grandes et primitives conditions, est le lien moral par excellence. Mais pour accomplir cette noble fonction d'édifier et d'unir, l'art ne doit pas perdre de vue que son essence est d'avoir l'homme à la fois pour sujet et pour objet. Il est en voie de s'égarer dès qu'il cesse de prendre pour point de départ la forme et les proportions humaines, et pour but l'âme et le cœur humain. L'art est placé entre deux excès qui se combinent parfois, le mysticisme et le naturalisme.

En suivant, à travers les progrès de la peinture, cette invasion du naturalisme, nous sommes arrivés à

un genre dans lequel la peinture proprement dite cesse d'exister et fait place à un art nouveau, le plus mystique en même temps et le plus matérialiste de tous les arts. L'avénement du paysage impliquait celui de la musique ; le seizième siècle a vu naître l'un et l'autre, c'est de lui que date l'extrême développement du naturalisme.

III

La musique date du seizième siècle, parce qu'au bout de sa période religieuse elle devient, à cette époque, un art profane, c'est-à-dire un art libre. Vers 1580, quelques jeunes patriciens de Florence ont la première idée de l'Opéra. Mais la race florentine était encore trop fortement trempée par la liberté pour être alors très-apte à la musique. C'est plus au midi de l'Italie, près de ces harmonieux rivages où la Fable antique avait déjà placé le sanctuaire des énervantes voluptés, c'est sous le ciel de Naples que devait grandir la Sirène musicale.

Après s'être dégagé de son enveloppe primitive, s'être émancipé de l'autorité religieuse et de l'art dominateur, chaque art, en grandissant, vise à devenir lui-même le centre et le type de tous les autres ; chaque art à son tour donne son nom à une époque. Au moment où la musique est libre et va se développer dans la voie qui lui est propre, à la fin du seizième siècle, la peinture atteint par le paysage une phase qui la subordonne en quelque sorte à la musique. Condamné à ne plus traduire que le monde extérieur à l'homme, à ne plus

exprimer que certaines harmonies de la couleur et de la lumière, le peintre paysagiste renonce à parler à l'intelligence et au sens moral; il nous berce, lui aussi, d'une mélodie vague et toute sensuelle, et sur ce terrain des jouissances physiques il est facilement vaincu par le musicien. Le paysage caractérise donc ce qu'on peut appeler l'*ère musicale* de la peinture. Le naturalisme a dès lors pris possession de tous les arts, et le monde extérieur, comme type de l'œuvre et comme principe d'inspiration pour les artistes, a détrôné l'homme, comme l'homme avait détrôné Dieu.

Michel-Ange mourait, Titien venait de créer le paysage et d'inaugurer le règne de la couleur, quand Palestrina s'emparait de la chapelle Sixtine. L'ère nouvelle était dès lors commencée. Depuis ce jour, la musique n'a cessé d'être envahissante; elle est devenue, enfin, dans notre siècle, l'art central et régulateur, et tous les autres art s'imprègnent de plus en plus de son esprit.

C'est encore l'Italie de la Renaissance qui fondait la musique, comme elle avait fondé le paysage, mais c'est aussi dans un milieu plus naturaliste, moins imprégné de traditions héroïques et sculpturales que l'art musical atteindra ses dernières limites. Marquons ainsi au seizième siècle la naissance de la musique; c'est à la fin du dix-huitième siècle que nous trouverons pleinement établi le règne de cet art. Il nous suffit de savoir dès à présent que la prépondérance de la musique signale la fin de la période héroïque et constate un amoindrissement de l'homme en face de la nature extérieure. La volonté et la raison se taisent pour laisser parler les sens; de vagues lueurs ont remplacé les clartés précises de la parole.

Sachons donc juger ce qu'on a nommé l'affranchissement de l'esprit humain par la Renaissance, et gardons-nous d'éloges trop absolus pour cette révolution qui contient les germes d'un danger bien autrement grave que le mysticisme du moyen âge. Une servitude se prépare pour l'intelligence au milieu de ces triomphes apparents. L'homme a cru tout gagner sur l'autorité religieuse, il a cru se délivrer d'un joug trop austère et réduire à son profit le domaine de Dieu; or c'est l'homme lui-même, c'est son âme qui se trouvera dépouillée de sa part de divinité. L'humanité consent à partager avec les choses matérielles le royaume de l'art, où elle régnait toute seule ; elle humilie sa forme souveraine jusqu'à n'en plus faire qu'un simple accident du paysage; révoltée contre la tyrannie du pur esprit, elle s'accoutume en silence à devenir vassale de la pure matière.

Par quelle erreur a-t-on cru défendre la dignité humaine en prenant contre l'Église au seizième siècle le parti du naturalisme naissant? De grands, de sincères et de poétiques esprits, je dois ajouter, — car je les connais, — des âmes vaillantes, des cœurs héroïques ont fait un reproche à la peinture chrétienne de son dédain pour le paysage, de son affection trop exclusive pour la dignité de l'homme.

« Durant tout le moyen âge, dit M. Quinet (*les Révolutions d'Italie*, chap. VIII), la figure humaine avait seule paru digne d'occuper l'art humain. Qu'était-ce que le paysage dans les fresques du treizième et du quatorzième siècle? Il n'existait pas, les peintres semblaient ne pas avoir regardé la face de la terre maudite. Michel-Ange lui-même méprisait tout ce qui n'est pas

de l'homme. C'est contre ce point de vue de l'Église que s'élève Léonard de Vinci, dans son Traité de la peinture ; relevant de sa déchéance l'univers visible, il replace l'homme au sein de toutes les formes de la création. »

Entre ces splendeurs de la création et les austères beautés du monde moral, est-il facile à l'âme humaine de garder un juste équilibre ? Accessible à quelques grands esprits, à quelques artistes héroïques, cette équité sereine qui mesure à chacun sa part selon le droit hiérarchique, est-elle praticable par la foule ? L'univers visible et la chair qui le représente dans cet abrégé du monde qui constitue l'homme, ne sont-ils pas de leur essence envahissants et tyranniques ?

L'esprit qui traite avec la matière d'égal à égal ne sera-t-il pas bientôt traité par elle de serf à maître ? Si dans les sociétés, si dans les consciences une autorité visible, en donnant son appui aux doctrines, aux arts héroïques, apporte à l'âme un secours permanent contre les usurpations de la vie extérieure, cette autorité sera-t-elle autre chose que le représentant véritable de la liberté humaine ? Là où l'esprit règne sur lui-même, sans subir la tyrannie des choses matérielles, il ne saurait y avoir de servitude. L'esclavage commence au point où l'homme cesse de se dominer et subit une force étrangère à sa force morale, à sa conscience, c'est-à-dire à lui-même. La nature, sous les divers noms qu'elle emprunte, est cette force étrangère qui presse l'homme de toute part ; elle a ses droits sans doute, puisqu'elle est, en quelques points, inhérente à nous-même ; elle a son autorité puisqu'elle est, dans son ensemble, un témoignage de l'Être divin.

La nature a donc dans les arts sa représentation nécessaire, comme elle a son rôle dans notre vie; elle donne à toute idée son enveloppe, comme elle nous donne à nous-même notre propre chair. Jamais un poëte ne méconnaîtra cette action légitime du monde extérieur sur la pensée et l'apport splendide de la nature dans les fêtes de l'imagination. Mais parce qu'elle est riche, et séduisante et facile, parce qu'elle s'offre à nous de si près et nous tient si étroitement enlacés, parce-que outre ses chaînes d'or elle a tant de fils invisibles pour nous enchaîner et nous conduire, quitterons-nous pour la suivre notre vrai domaine à nous, notre richesse personnelle, notre lumière inaltérable, notre inviolable retraite, la conscience, la volonté libre, l'indomptable résolution, tout ce qui se traduit dans les arts par la figure de l'homme, par le type du saint et du demi-dieu? Cet art sans paysage dont vous faites un crime au moyen âge chrétien, c'est aussi l'art de la Grèce héroïque et platonicienne. Nous compterons plus tard ce que l'esprit humain, ce que la dignité humaine auront gagné à relever l'univers visible de cette déchéance d'où Platon et Phidias, pas plus que les Pères de l'Église et Raphaël n'ont jugé prudent de le faire sortir.

On pouvait saluer comme un progrès véritable cet élan de la Renaissance vers le monde visible avant d'avoir assisté comme nous, grâce aux excès du réalisme, aux suprêmes conséquences de cette réhabilitation de la nature. Il est bon pour un artiste, pour un poëte, pour tous ceux qui font métier de la beauté des formes, de regarder souvent la nature et de tendre souvent vers elle; mais à la condition d'être bien sûrs qu'ils resteront libres de s'arrêter. Or, on ne s'arrête pas dans cette

voie si une main étrangère ne vous saisit. A défaut de cette notion souveraine de la beauté que possédaient les Grecs et qui les retint, l'art moderne eut pour modérateur le sentiment chrétien, représenté par l'autorité de l'Eglise. Le premier pas fait vers la dissolution des arts, à travers la réhabilitation de la chair, est contemporain du premier coup porté à la domination du christianisme.

Avec leur instinct profond des grandes lois morales et ce don merveilleux de les personnifier sous les formes les plus élégantes, les Grecs nous ont admirablement représenté les séductions et les dangers d'un sentiment trop libre de la nature extérieure. Si profond était le sens divinatoire des mythologues primitifs, qu'ils semblent même avoir entrevu qu'entre les arts, la musique est celui qui correspond au monde extérieur et nous attire dans les piéges de la nature, en nous enivrant de ses accords. L'histoire du naturalisme se dévoile tout entière dans cette vieille fable des Sirènes, si souvent redite et si peu comprise. Une voix mélodieuse se fait entendre, le sein d'une déesse apparaît sur les flots dans son éblouissante nudité. Comment résister à cet appel magique de toutes les harmonies? Le poëte a coupé le câble qui retient son navire, il s'élance, il poursuit la nymphe harmonieuse, et, de proche en proche, il est entraîné dans le gouffre et dévoré. Faut-il donc fuir l'enivrante apparition, se priver tout à fait de ces révélations d'une beauté inconnue, d'un art si attrayant et si nouveau? Il n'est qu'un moyen d'en jouir sans péril, de lui dérober ses secrets enseignements sans être victime d'une curiosité imprudente. Faites-vous, comme le héros grec, attacher fortement au rivage; supportez les

liens de fer qui vous enchaînent à l'inébranlable tradition ; acceptez d'être contraint par une autorité divine à l'héroïsme dont vous seriez prompt à vous départir, vous ne conserverez la liberté de votre âme qu'au prix de ces entraves mises à votre corps.

Entre la Sirène du monde extérieur et la Muse austère de l'ordre moral, la poésie doit faire son choix. Combien trouvera-t-on d'artistes assez parfaits, d'âmes assez vastes et assez fortes pour être à la fois l'écho des vagues harmonies de l'univers visible et les interprètes des rudes prescriptions de l'héroïsme? Il en est sans doute chez qui nous admirons ce merveilleux équilibre de l'esprit et de la nature, de la réalité et de l'idéal. Mais la critique littéraire pas plus que la loi religieuse ne compte sur la sainteté et sur le génie. Elles ne sont pas faites pour les hommes d'exception, elles ne doivent pas cesser de recommander, d'enseigner à la foule ce qui est difficile, elles doivent leur secours à ce qui est menacé. Placés entre la nature qui nous sourit et l'invisible idéal qui parle gravement dans notre conscience, hésitant entre l'esprit et la matière, entre les apparences de la vie et la vie véritable, ne rêvons pas un partage impossible, et ne prenons pas pour une atteinte à notre liberté le coup d'une main sage qui rompt ce dangereux équilibre et nous fait pencher du côté de Dieu.

DU

SENTIMENT DE LA NATURE

DANS LES ARTS ET LA POÉSIE MODERNES

LIVRE TROISIÈME

LA POÉSIE FRANÇAISE

AU XVII[e] SIÈCLE

LIVRE TROISIÈME

LA POÉSIE FRANÇAISE

AU XVIIe SIÈCLE

CHAPITRE I

CARACTÈRE DE LA POÉSIE AU XVIIe SIÈCLE. LA RAISON ET LE SENS MORAL

Aux grands siècles de l'esprit humain, chez toutes les nations dont les œuvres marquées du sceau de la beauté rationnelle ont mérité de devenir classiques, l'art a eu pour principal et presque seul objet la représentation de l'homme. Sans doute, c'est une loi commune à tous les temps, à toutes les écoles que l'art ne puisse rien être, sinon l'expression de l'âme humaine dont il est le produit; mais selon les époques et les sociétés, les artistes laissent prédominer en eux certaines tendances moins élevées, et pour ainsi dire moins humaines.

L'homme n'est pas dans ses sens et dans ses instincts, il n'est pas dans ses mœurs et dans ses traditions locales qui varient, pas même dans sa religion, car elle est d'origine surhumaine; l'homme ressent et reçoit toutes ces choses, mais ce qui le constitue lui-même, ce qui

est humain par excellence, c'est la raison et la liberté. L'art, miroir de l'universalité des choses, a droit de réfléchir ce qui est inférieur et ce qui est supérieur à l'homme; il peint dans l'homme lui-même ce qui est de l'animal et ce qui est de Dieu, ce qui est le caprice de l'individu et ce qui est la loi de l'espèce ; l'art est légitime toutes les fois qu'il reflète une chose vraie ; mais il n'est excellent, durable, universel que lorsqu'il reproduit ce qu'il y a de plus grand dans la création, l'homme, et dans l'homme ce qui fait sa véritable grandeur, la vie morale, l'activité libre, agissant dans la lumière rationnelle.

Les belles époques de l'art concordent donc toutes en ceci. Non-seulement elles prennent l'homme pour sujet de leurs tableaux à l'exclusion du monde physique et du monde surnaturel, mais parmi les nombreux points de vue sous lesquels on peut peindre le type humain elles affectionnent les conditions qui le font ressortir dans la force de sa liberté morale, dans la pleine possession de sa personnalité. L'art antique sous Périclès et sous Auguste, l'art moderne sous Louis XIV, se sont attachés à nous montrer l'homme revêtu de cette beauté qui est une émanation de l'activité intérieure, l'homme entièrement dégagé des langes mystiques dont l'Orient et le moyen âge le tenaient enveloppé, l'homme dans sa nudité radieuse et sans parure étrangère, portant sur chacun de ses traits l'empreinte de la vie morale, maître de lui-même et dans la noble attitude du mouvement et de la liberté.

Entre tous les grands siècles littéraires, le siècle de Louis XIV est celui de tous qui a choisi le plus exclusivement pour sujet de sa poésie l'homme intérieur. Il a

écrit l'épopée de la grandeur morale. Sans parler de ses philosophes et de ses orateurs, tous ses poëtes sont des moralistes. La peinture du cœur humain, de tous les ressorts apparents ou cachés qui déterminent nos actions, peinture large et simple dédaignant les subtilités et les détails qui préoccupent les époques de décadence, telle est l'œuvre essentielle de Corneille, de Racine, de Molière et de La Fontaine. Mais la grande gloire de cette littérature du dix-septième siècle n'est pas seulement dans la vérité de ses images de l'homme, elle est dans leur noblesse. Nos grands poëtes, nos grands orateurs ne nous présentent pas seulement le fidèle tableau des luttes de l'âme avec les passions et les événements, ils savent nous montrer comment la raison, la liberté savent sortir triomphantes de cette lutte; ils nous révèlent et nous inspirent l'héroïsme. Nulle part, ni chez les Grecs, ni chez Dante ou Shakespeare, l'homme n'apparaît aussi grand de sa véritable et solide grandeur que dans Corneille et dans Bossuet. Ils nous font assister à la perpétuelle victoire de l'âme sur toutes les tyrannies qui cherchent à la subjuguer. Ils nous montrent la personne humaine plus forte que les événements, et dans cette possession libre et souveraine d'elle-même qui éclate dans l'héroïsme à son plus haut point, le sacrifice. Il y a sans doute chez les écrivains du siècle de Louis XIV une place, une trop large place pour la philosophie et la poésie de l'égoïsme, mais d'un égoïsme qui atteste encore la liberté de l'esprit et sa suprématie sur les choses. D'ailleurs la grande lumière du siècle n'est pas de ce côté, c'est par là qu'il avoisine les vapeurs malsaines du siècle suivant. Le véritable aspect du dix-septième siècle, celui qui le marquera

dans l'avenir, c'est son aspect noble, moral, héroïque : sa vraie physionomie est celle que lui donnent Descartes, Corneille, Bossuet ; et l'âme humaine nous y apparaît plus libre, plus forte, plus maîtresse d'elle-même et du monde extérieur que dans toutes les autres grandes époques littéraires. Chez quel poëte l'homme est-il plus grand, de sa grandeur la plus légitime et la plus personnelle, la grandeur morale, que chez notre Corneille ? C'est Corneille qui donne à la poésie de ce temps l'accent qui la distingue, c'est lui qui a résumé dans les accords les plus éclatants l'hymne héroïque qui s'exhalait alors de la pensée française. L'homme de la poésie et de la philosophie du dix-septième siècle, l'homme de Descartes, de Bossuet et de Corneille se manifeste dans la pleine possession de sa personnalité, de toutes les puissances de l'esprit et du cœur à un degré tel qu'il semble n'affecter rien de plus que son droit légitime lorsqu'il s'écrie avec le poëte :

Je suis maître de moi comme de l'univers.

Tout l'esprit de la tragédie de Corneille et de la poésie du dix-septième siècle est contenu dans cette exclamation sublime de la force qui se dompte elle-même. L'homme ne s'y souvient de la nature que pour affirmer qu'il en est le souverain ; et cette souveraineté il en pose le vrai principe dans l'empire qu'il exerce sur lui-même et sur ses passions, dans la liberté morale.

En face de cette noble littérature dont le sentiment moral est la séve et qui se déploie dans la région sacrée de la conscience et du devoir, on hésite à discuter au nom de l'imagination toute seule. Qu'il nous soit permis

cependant de juger cette poésie d'un point de vue tout spécial et de lui demander dans quelle mesure elle a possédé une faculté secondaire, il est vrai, mais essentielle, du génie poétique, le sentiment de la nature.

Comparés aux poëtes de tous les temps, nos écrivains français du dix-septième siècle nous semblent privés de ce sentiment d'une manière presque absolue. Pour la plupart d'entre eux, ce n'est pas là une cause d'infériorité. Dans l'ordre où s'exerce leur génie, ils n'avaient pas besoin de cette faculté pour atteindre la perfection. Descartes, Pascal, Bossuet, Bourdaloue, Larochefoucauld, Labruyère n'avaient que faire du paysage. Uniquement occupés de l'homme intérieur, ils pouvaient fermer les yeux aux horizons infinis des mers et des plaines; ils poursuivaient du regard un infini plus grand et plus mystérieux encore, le monde moral. Les poëtes plaçaient l'homme sur une scène dont ils n'avaient pas à peindre les décorations et la perspective; ils l'étudiaient dans l'histoire, dans les mœurs, dans les passions dramatiques. La tragédie et la comédie, exclusivement consacrées à l'homme social, peuvent se passer du sentiment de la nature, comme elles se passent du lyrisme que le théâtre à cette époque n'admettait qu'accidentellement. Corneille, Molière, Racine ne trouvaient pas dans les sujets et dans les genres qu'ils ont traités, l'occasion légitime d'exprimer telle ou telle façon de sentir le monde extérieur à l'homme. Les poëtes secondaires, en des genres qui semblent devoir plus emprunter au paysage, l'élégie, l'idylle, ne fourniraient qu'un si petit nombre de traits tirés du monde champêtre, qu'il est inutile de les glaner dans leurs

œuvres. D'ailleurs c'est par les maîtres qu'il faut juger un temps et une école.

Le sentiment de la nature au dix-septième siècle, doit donc être étudié là où se trouve la plus parfaite et la plus glorieuse expression du génie de ce temps, chez les écrivains de premier ordre. Trois seulement peuvent être interrogés sur ce point : Racine, d'abord, quoique poëte tragique, mais le plus élégiaque de tous, et qui d'ailleurs nous a laissé dans les chœurs d'Esther et d'Athalie ce qu'il y a de plus éclatant dans la poésie lyrique de son époque ; Lafontaine, qui semble de loin l'interprète spécial de la poésie du monde extérieur à l'homme ; Fénelon, enfin, ce chantre harmonieux formé à l'école d'Homère, de Théocrite et de Virgile et qui nous a peint avec tant d'art ces horizons *faits à souhait pour le plaisir des yeux*. En dehors de ces trois grands poëtes il n'y a pas même lieu de chercher dans la littérature du siècle de Louis XIV des traces du sentiment de la nature. Avant donc de savoir à quel degré nous le rencontrerons chez les auteurs des *Fables*, du *Télémaque* et d'*Esther*, nous pouvons considérer cette branche du génie poétique comme à peu près stérile durant la plus belle saison des lettres françaises.

Le génie de la France est le génie de l'action. Aucun peuple n'est plus exempt que nous des facultés rêveuses et du goût des arts, abstraction faite de leur but social. Notre littérature depuis la Renaissance est un long plaidoyer. Au moyen âge même, la rêverie et la contemplation n'ont presque pas de place dans notre poésie. L'âme héroïque et l'esprit railleur, tels sont les deux éléments étrangement associés qui se rencontrent dans les fabliaux et dans les épopées, dans les chansons et dans les

sirventes de nos poëtes chevaleresques. La jeunesse de la race, l'influence d'une foi religieuse toute-puissante n'ont pas réussi à tourner l'imagination de nos troubadours et de nos trouvères vers l'un ou l'autre de ces deux mysticismes qui s'adressent au monde invisible, ou à la nature. Le génie français a été armé en guerre dès l'aurore ; il a combattu de la plume ou de l'épée pour des intérêts ou des droits. Le sentiment de la nature qui domine toutes les enfances, celle des nations comme celle des individus, qui avait asservi les premières sociétés orientales, n'a pu captiver l'esprit français, même dans son berceau. Ce n'est pas dans l'âge de sa fière virilité que le génie national pouvait céder aux séductions de la rêverie, et se laisser enivrer par la sirène du désert ; c'est au commencement et à la fin des littératures que le monde extérieur dérobe le plus de place aux peintures purement humaines dans l'œuvre des poëtes et des artistes. Le dix-septième siècle, par cela même qu'il est l'époque de maturité de la langue et de l'esprit français, a donc repoussé, plus sévèrement encore que les temps qui l'ont précédé ou suivi, les emprunts que la poésie peut faire à tout ce qui n'est pas l'homme et surtout à la création matérielle.

Quand l'homme a passé les ardeurs et les découragements fébriles de la jeunesse, il n'éprouve plus le besoin de s'associer à la vie de tous les êtres et de répandre sur eux sa vie personnelle. Il ramasse et concentre en lui-même toutes ses forces ; il regarde plus dans l'intérieur de sa conscience qu'autour de lui, plus dans la société humaine que dans la nature.

C'est à ce point que se trouvait, au siècle de Louis XIV,

la pensée française, déjà si peu portée, même dans ses jeunes saisons, à se répandre en dehors de la cité humaine et à chercher son miel dans les fleurs sauvages et les forêts inhabitées.

Un notable changement dans les habitudes des classes supérieures aidait cette tendance des esprits à se détacher plus complétement du spectacle de la nature. La noblesse quittait ses châteaux pour la cour, et les bois paternels pour les jardins tracés par Le Nôtre. Tout ce qu'il y avait en France de grands seigneurs et de grands poëtes gravitait autour du soleil de Versailles. En outre, la plupart des écrivains illustres de l'époque naissaient dans la classe qui a le moins de contact avec les champs, dans la bourgeoisie. Au moyen âge, la classe noble avait fourni la plupart des troubadours et des trouvères. Toute la poésie de ce temps avait fleuri en dehors des villes. Tandis que les chevaliers et leurs suivants d'armes déployaient leur enthousiasme héroïque et leur tendresse dans les chansons de geste et les chants d'amour, l'imagination rustique des laboureurs, des bûcherons et des pâtres, produisait tout un monde de fabliaux et de légendes où des poëtes plus cultivés devaient puiser plus tard. Cette littérature, née au milieu des champs, au bord des grands bois, retenait nécessairement quelque chose de leur couleur et de leur senteur agreste. Au seizième siècle, les auteurs de mémoires et de nouvelles étaient encore des seigneurs rarement enfermés dans l'ombre des villes. Les poëtes même les plus lettrés, les plus étrangement saturés de poésie grecque et latine, respiraient encore, dans les voyages, les courses de guerre et d'aventure, dans les seigneuries rustiques de la province, quelques-unes de

ces fleurs fraîches et de couleur vive qui se transplantent si bien dans la poésie.

Il en va tout autrement quand la monarchie commence à concentrer toutes les forces éparses de la France. La poésie et l'étude ne sont plus de libres compagnes mêlées à la vie guerrière, aventureuse, galante des grands et petits gentilshommes, elles deviennent une profession. L'homme de lettres a définitivement succédé aux trouvères. La classe des gens de lettres se constitue en France sous Louis XIV, comme elle s'était constituée à Rome sous Auguste. Les poëtes de ce temps sont les premiers qui aient complétement rompu avec une autre vie et d'autres travaux, pour mener la vie littéraire et remplacer d'une manière exclusive, par l'action et le mouvement de la plume, toute autre action et tout autre mouvement. Malherbe lui-même, le père de cette poésie sortie des livres et faite pour les livres, Malherbe, si bien qu'on l'appela *le gendarme de la grammaire et le tyran des syllabes*, était encore un rude gentilhomme et n'avait d'abord donné à la lyre que les loisirs d'une épée qui se vantait d'avoir, durant trois lieues, menacé les reins de Sully. Boileau, qui hérite de la seigneurie des syllabes, n'en a jamais possédé d'autre plus militante; il aurait au besoin imité d'Horace, avec tant d'autres choses, le *relicta non bene parmula*. Comme lui, Racine, Molière, Lafontaine, Corneille mènent la vie sédentaire du bourgeois de Paris; ils ont comme lui une profession, celle de bel esprit, et sont rentés comme tels. Si fiers gentilshommes que soient le Cid et Nicomède, Corneille, en maints endroits, sent plus la robe que l'épée; issu des châteaux et non des salles d'audience, son drame eût été plus agissant et moins discou-

reur. Lafontaine, maître des eaux et forêts, où il pouvait quelquefois pourctraire Jean Lapin sur nature, s'empresse de changer les grands bois contre les allées de buis taillé des jardins du Marais. Toute la poésie de Louis XIV n'a donc respiré d'autre air que celui de la ville, si ce n'est l'air de la cour.

Il est évident que, sauf de très-passagères exceptions, les écrivains de ce temps n'ont jamais regardé la nature que dans les jardins de Versailles; la campagne ouverte et libre n'existait pas pour eux. Quand ils en parlent, d'un mot sobre et souvent juste, ce n'est pas sur une impression personnelle, c'est sur une autorité, comme on fait d'une scène historique. Ils peignent le paysage d'après un livre; et s'ils rencontrent en quelque trait la nature exacte, c'est que l'excellence de leur raison les a conduits de prime abord aux livres, aux tableaux par excellence, à ceux des anciens. C'est par les yeux d'Homère et de Virgile que les poëtes du dix-septième siècle ont le mieux vu la terre, la mer et le ciel. Leurs paysages, leurs descriptions, leurs métaphores sont d'admirables copies, faites le plus souvent d'après les maîtres latins, copiés eux-mêmes des maîtres grecs; ils n'ont ajouté à la couleur et au sentiment rien qui vînt de la personne, du temps et du climat, rien de l'âme chrétienne et du sol de la Gaule. Mais le soleil, les fleurs, les mers et les rochers de la Grèce, si étincelants dans les peintures d'Homère, déjà un peu éteints par les retouches de Virgile, ne conservent plus dans nos gravures françaises que l'aride exactitude de quelques profils. Enfermés dans l'enceinte des parcs complantés d'ifs coniques et d'arbres parasols, c'est dans les livres des anciens que nos grands poëtes pouvaient contempler le

monde le plus vrai, le plus large et le plus vivant. Peindre d'après les Grecs, c'est encore peindre d'après nature. Nos ancêtres l'ont fait avec leur goût exquis et leur sobre imagination. Chez eux, tout ce qui est paysages, descriptions, images de la vie agreste et de l'univers, tout cela est emprunté aux poëtes grecs et latins.

Une source non moins abondante et plus auguste encore alimente de couleur et d'images poétiques les écrivains du même temps qui continuaient chez nous une autre antiquité que celle des poëtes profanes et devaient s'instruire à d'autres modèles. Nos grands orateurs chrétiens font avec la Bible ce que les autres lettrés font avec Virgile et Homère. Bossuet, quoiqu'il ait les ailes de l'aigle pour voler jusqu'au soleil et planer sur toute la création, ne cherche pas plus directement dans l'univers visible les magnificences du style que ne le font Racine ou Boileau. Il ne laisse pas se distraire aux accidents de ce vain théâtre du globe son regard concentré sur l'âme et sur le monde divin. Tout ce qui ne naît pas du fond même de sa puissante imagination et du spectacle des choses sociales, son style figuré le reproduira des images de la sainte Écriture. Dédaignant d'aller chercher lui-même sous notre ciel moins lumineux les quelques couleurs, les quelques signes matériels dont il consent à frapper nos yeux, il s'empare par la main des prophètes de toutes les richesses de la nature orientale et nous traduit dans les magnificences de son langage ce que ceux-ci nous avaient déjà traduit des magnificences du langage de Dieu. C'est donc sur les pages de la Bible plutôt que sur celles de la terre que Bossuet a regardé se mouvoir la création sensible; comme les poëtes contemporains regardaient les scènes de la nature, les travaux de la campagne, la vie

des animaux, les tempêtes, les météores, les fleuves, les forêts, les étoiles dans les livres des anciens, et rien que là.

Boileau nous a laissé une épître sur *les plaisirs des champs;* le paysage y apparaît à peine dans un coin du tableau, derrière le portrait de l'auteur et par la fenêtre de sa maison ; et c'est un paysage fait presque entièrement de main d'homme. Les fabriques y tiennent la plus grande place, les arbres même y sont peints avec des traits moraux plutôt qu'avec des couleurs visibles :

> Tous ses bords sont couverts de saules non plantés
> Et de noyers souvent du passant insultés.

Le poëte prend le soin de nous dire que lorsqu'il s'y promène, c'est un livre à la main ; et vraiment ce soin était inutile, on devine assez qu'il a fort peu levé les yeux de dessus son livre et ce vers, si charmant d'ailleurs.....

> Je trouve au coin d'un bois le mot qui m'avait fui,

achève la peinture de l'homme de lettres,

> Occupant sa raison d'utiles rêveries,

et sous lequel a disparu l'homme de sentiment dont l'imagination se laisserait aller aux attraits mystérieux de la nature, au vague des impressions et des souvenirs, en un mot à des rêveries moins directement utiles, mais plus profitables à la vraie poésie.

Il serait injuste, en cherchant dans la poésie du dix-septième siècle les traces du sentiment de la nature, de trop s'arrêter sur Boileau. Ses tableaux ne comportaient

guère un reflet des bois et des montagnes et des mille perspectives du monde extérieur. C'est à la figure de l'homme qu'il présente son miroir. Est-ce bien à l'homme pris sur le vif ou déjà décrit dans les livres? Comme l'homme est le même, au fond, dans Horace et sous Auguste que sous Louis XIV, il est vrai dans Boileau comme s'il était peint d'après la vie; mais le poëte français a si peu ajouté aux traits consignés dans la satire et l'épître latine, les réalités vivantes et contemporaines sont si peu indiquées dans ses dessins, qu'il semble avoir connu les hommes et les femmes de la même façon que le paysage et seulement par les livres, qui remplaçaient pour lui, jusque dans les champs, le livre de la nature.

Demandons ce que le dix-septième siècle a lu et ce qu'il a compris de cette œuvre de Dieu aux poëtes qui semblent l'avoir feuilletée de leurs propres mains. Comment ceux qui ont senti par eux-mêmes, qui ont vu, étudié, copié directement sur le modèle tout ce qui est de l'homme, ont-ils senti ce milieu sympathique de la création en qui se meut l'humanité, comment ont-ils reflété cette vie universelle qui nous entoure? Si riche par son théâtre, le dix-septième siècle manque d'une poésie lyrique, et c'est la poésie lyrique, surtout, qu'il faut interroger pour savoir ce que le poëte a senti de la nature.

Les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* et un petit nombre de pièces de la jeunesse de Racine, écrites à Port-Royal, ses traductions du *Bréviaire romain*, celle de l'*Imitation de Jésus-Christ* et de quelques hymnes religieux par le grand Corneille, c'est là tout ce que ces grands hommes ont donné au genre et au divers rhythmes lyriques. Dans Racine, comme dans Corneille, un grand nombre de monologues, même de ceux qui sont écrits

dans le mètre ordinaire de la tragédie, appartiennent, par le fond des sentiments, par le mouvement de la pensée et du style, à l'ordre du lyrisme. Mais ni Racine ni Corneille ne sont lyriques par le sentiment de la nature. Nous les trouvons cependant, en face de la nature, placés dans des sphères très-diverses d'intelligence et d'émotion. Corneille est à la fois trop oratoire, trop héroïque dans sa pensée et trop sobre, trop sculptural dans sa forme, pour s'inspirer de tout ce qui n'est pas la forme et la pensée humaine. Il médite quelquefois, mais c'est de l'âme ou de Dieu ; il n'est jamais rêveur, il ne s'est jamais arrêté devant le paysage. Quand il lui arrive d'être lyrique, il participe de l'ode et du dithyrambe, jamais de l'élégie ou de l'idylle. Dans Racine, le genre élégiaque se manifeste au sein même de la tragédie. Ce n'est pas seulement dans *Bérénice* tout entière, mais dans la plus grande partie d'*Esther* et dans maint passage de ses rôles de femmes. Racine entre ainsi dans l'élégie et la poésie lyrique par la tendresse gracieuse ou mélancolique; il touche aussi parfois au vague de la rêverie, et l'aspect de la nature ne le trouve pas insensible.

Ce ne sont pas seulement les fortes et délicates images empruntées aux champs dans les chœurs d'*Esther* ou d'*Athalie* qui nous révèlent cette imagination de Racine, plus ouverte aux impressions du monde extérieur. Ses premiers essais à Port-Royal nous le montrent livré presque tout entier au spectacle de la nature et tâchant d'en reproduire quelques traits. Dans le groupe d'odes intitulé *le Paysage, ou Promenade de Port-Royal-des-Champs*, il peint avec les couleurs et le dessin conventionnel des descriptions de la *Clélie*, du *Cyrus* et des autres romans du temps, une nature arrangée par le jar-

dinier et l'architecte ; il ne témoigne guère du sentiment des formes réelles et du vrai pittoresque, ni de celui de la vie universelle, ni de l'intelligence de ce grand symbolisme naturel à l'aide duquel la création nous révèle Dieu et l'idéal. On s'aperçoit bien vite qu'il n'a fréquenté, comme tous les lettrés de son temps, que des jardins, des parcs ou des bois royaux dessinés par Le Nôtre. Mais à travers ses couleurs naïvement fausses, et dans son sentiment qui s'arrête à l'écorce et ne va pas jusqu'à la séve des choses, quelques traits justes, de la grâce, de l'abondance, un épanouissement de jeune homme à la face du soleil, témoignent de l'attrait que la nature inspire au poëte et de la faculté qu'il aurait eue de la mieux sentir et de nous en faire le tableau si l'esprit du siècle eût donné cette direction à sa poésie.

Corneille, en aucun temps, n'eût accordé grande attention à autre chose qu'à l'homme et au dieu qui parle en lui. Racine, venu de nos jours, se fût laissé entraîner, peut-être, à écouter ce dieu dans la création et à répéter quelques-unes des mélodies de la nature qui répondent si bien aux voix du cœur. Aurait-il pénétré dans les profondeurs du sentiment de la vie dans la nature, aurait-il su recueillir en elle ce grand souffle d'infini qu'elle exhale, ces émanations de l'invisible dont s'est imprégnée la poésie de Lamartine, cette puissante respiration de l'être universel qui se dégage de l'œuvre de Goëthe? Cela nous semble douteux ; mais tout ce que l'élégie et l'idylle ont de grâces touchantes et rêveuses nous eût été prodigué dans la douceur limpide, dans l'élégante mollesse de son style.

Le sentiment de la nature, qui fait la nouveauté et la valeur de notre muse moderne et dont fut privé le siècle

de Louis XIV, est sans doute une conquête précieuse ; mais peut-être faut-il craindre qu'un moment ne vienne où le sentiment moral, où l'énergie de la conscience, où l'âme humaine, enfin, aura perdu dans le domaine de l'art tout le terrain que la nature, que le paysage, que le monde extérieur y auront gagné. N'oublions jamais que si, pour assigner son rang à l'œuvre d'un poëte, il est nécessaire d'en apprécier la couleur et la mélodie, les qualités qui s'adressent aux sens, la douceur pénétrante, la rêverie, tout ce qui s'adresse à l'imagination et au cœur, le souffle puissant, les hautes aspirations, tout ce qui part des nobles ambitions de l'esprit, il faut pardessus toutes choses, il faut pour question suprême en revenir toujours à demander à l'art quel est son effet moral, c'est-à-dire quelle est l'action directe ou indirecte qu'il exerce sur ce qui est l'homme même, la volonté. L'âme humaine est le but de la poésie; tout ce que l'art représente d'étranger à l'homme, tout ce qu'il emprunte au monde extérieur doit être reproduit en vue de l'âme, étudié dans ses rapports avec elle; l'homme moral reste le plus fécond et le plus excellent sujet des peintures de l'art.

CHAPITRE II

FÉNELON. LA FONTAINE. CONCLUSION.

I

A côté de la muse de Racine, celle de Fénelon semble nous promettre, entre toutes, quelques-unes des fraîches fleurs de la poésie de la nature. Lorsqu'il emprunte la lyre païenne pour continuer l'*Odyssée*, l'harmonieux disciple de Virgile et d'Homère ne cesse pas d'être l'héritier des anciens mystiques du christianisme en même temps que le précurseur des utopistes modernes. Par le génie mystique il aurait pu plonger, plus avant que tout autre à son époque, dans cet océan de poésie qui déborde de la contemplation de l'univers. Le mysticisme et le naturalisme sont presque toujours doublés l'un de l'autre ; nous les trouvons souvent réunis dans les esprits qui cherchent une explication absolue de la vie universelle. Que le mysticisme se préoccupe de l'esprit ou de la nature, le besoin d'arriver à l'identité de substance le conduit à des théories qui risquent d'exagérer dans l'art et dans la morale l'action de tout ce qui est extérieur à l'homme. Un spiritualisme excessif, en niant la matière, est forcé

de voir dans les phénomènes de l'univers l'œuvre, la présence, la volonté, la parole incessante de Dieu. Aux yeux du panthéisme, Dieu n'est autre chose que cette substance même de l'univers avec laquelle nous communiquons par notre propre vie et par tous nos organes. Dans les deux systèmes, toutes les formes de la nature apparaissent comme symboliques, comme révélatrices du sentiment et de l'idée, et c'est là ce qui constitue le seul mode poétique de concevoir la nature. Sans remonter jusqu'aux mystiques de l'Inde et à ceux d'Alexandrie, les mystiques du moyen âge, saint François d'Assise, par exemple, et les poëtes des légendes, nous sont une preuve des richesses que le sentiment poétique de la nature emprunte soit du panthéisme, soit du spiritualisme chrétien. Le quiétisme de Fénelon se rattache à tout ce que le génie mystique a produit de plus subtil. Ce mysticisme de l'auteur des *Lettres spirituelles* semble nous promettre dans le poëte du *Télémaque* un peintre plus pénétré que tous ceux de son temps des qualités qui font la vie du paysage et qui nous révèlent, par une harmonie plus pénétrante, les affinités de l'âme et de la création. Mais le mystique docteur de l'amour pur échappe dans son poëme aux traditions du moyen âge, aux formes de la pensée chrétienne. Il revêt tout le costume du paganisme et se fait presque un ancien quand il écrit ce poëme. Le *Télémaque* est peut-être, comme on l'a dit, quant aux doctrines, le premier de nos romans philosophiques et l'utopie d'un esprit ouvert aux chimères, mais il reste par le style, et tout ce qui tient de l'imagination et de l'art, un des livres les plus adorables de la langue française.

Nous n'avons pas à juger ici le Télémaque comme

exposition d'idées politiques et morales. Des mille questions littéraires qu'il soulève, une seule rentre dans notre sujet. On a dit que Fénelon, moraliste chrétien, s'était mis à la gêne dans une fable païenne, et qu'en même temps l'esprit moderne éteignait en lui la vivacité des couleurs homériques. Fénelon ne cherche pas à se montrer, par la fidélité du costume, le contemporain d'Homère ou celui de Virgile ; comme calque de l'antiquité, nous avons, dans notre langue même, des dessins plus fidèles que le Télémaque. Mais Fénelon se rattache aux anciens par des affinités plus intimes que l'exactitude de la couleur locale païenne ; il ne les copie pas, mais il peint par le même procédé qu'eux. La loi de son art est la même ; il est leur disciple et leur émule en tout ce qui concerne la proportion, le style et l'ordonnance. S'il manque à ses descriptions le relief et la chaude lumière que le soleil de Grèce donne aux vers d'Homère, elles sont dessinées d'un contour aussi sobre, aussi pur, aussi harmonieux. Il ne peint d'une façon si semblable à celle des anciens que parce qu'il a vu comme eux. Poëte et contemplant la nature un Virgile à la main, il n'est plus ni mystique, ni rêveur, ni moderne. Le sentiment qu'il éprouve en face de la création ne diffère que bien peu de celui des Grecs ; l'imagination du poëte est restée chez lui si indépendante de l'esprit du théologien et de l'âme rêveuse, inquiète et profonde de l'homme moderne, que son regard, comme celui des anciens, ne va guère plus loin que les formes de la nature, et qu'il ne demande rien de plus aux horizons que le plaisir des yeux.

Fénelon, pas plus que les poëtes grecs, ne considère le monde extérieur comme un vaste ensemble de sym-

boles révélateurs d'un monde invisible; les accidents du paysage, les êtres divers dont il est peuplé, ne lui apparaissent pas comme les images transparentes d'une même pensée, comme les manifestations d'une même vie. Dans les harmonies de la création, il ne perçoit guère mieux que les anciens les notes sympathiques qui forment des accords avec les voix de notre cœur. En adoptant la mythologie grecque pour machine poétique, il s'interdisait de chercher dans la nature une autre vie que celle que les Grecs lui avaient donnée, et d'établir entre elle et notre âme un échange d'émotions plus pénétrantes. Pour les Grecs, du moins, les dieux eux-mêmes personnifiaient, sous une forme humaine, les rapports de la nature et de l'humanité. Les personnages de leur mythologie, si mélangée que fût leur origine de métaphysique et d'histoire, étaient par-dessus tout des dieux cosmiques, les incarnations des forces de l'univers. La nature dans leurs poëmes, était donc suffisamment animée et parlante, lorsqu'ils la montraient traversée par leurs dieux. Dans les imitations modernes, les divinités de la mythologie grecque ne peuvent plus être ainsi l'expression de la vie, la parole du monde extérieur à l'homme. Il en résulte que, dans ces copies, la nature peinte avec les couleurs antiques est pour nous insensible et muette. Le poëte aurait besoin, pour l'animer, d'ajouter quelques traits d'un autre ordre de symbolisme et d'autres interprétations; et ces traits, qui seraient des anachronismes, rompraient l'harmonie et l'ordonnance de sa composition. Fénelon n'a donc enrichi le paysage grec d'aucun détail qui parlât d'une façon plus vive à l'imagination moderne; il n'a pas cherché à tirer des voix de la nature un sens

plus profond, des oracles plus sympathiques que ceux que les Grecs lui faisaient rendre par la bouche de leurs dieux. La nature reste à ses yeux comme une simple décoration du drame que l'homme y joue. Le poëte en lui ne la regarde jamais à travers les yeux du mystique.

Aussi, dans son poëme, comme dans ceux des anciens, le paysage n'a jamais une valeur et une beauté indépendantes de la présence et de l'action de l'homme. L'auteur laisse rarement entrevoir un site inculte et désert ; les grandeurs sauvages de la création lui sont fermées ; à peine en a-t-il aperçu l'entrée dans un horizon lointain. Il ne s'arrête avec complaisance, à la suite des Grecs, que dans les campagnes qui attestent le travail et la domination de l'homme. La nature leur plaît surtout dans sa servitude vis-à-vis de l'homme-roi : son utilité pour nous-mêmes les frappe davantage que sa beauté propre ; ils l'apprécient plus souvent par sa richesse que par sa vraie poésie.

Mais, néanmoins, à défaut d'un caractère, d'une physionomie qui nous émeuve et nous transporte, quel art merveilleux, quel style, quelle ordonnance dans leurs tableaux ! quelle haute raison et quelle science en ont distribué tous les plans ! Comme la nature s'y retrouve, sinon avec sa vie puissante et ses écarts sublimes, du moins avec sa sagesse et ses grâces régulières ! Voyez cette description de la campagne de Tyr : « Ce pays est au pied du Liban, dont le « sommet fend les nues et va toucher les astres ; une « glace éternelle couvre son front ; des fleuves pleins de « neige tombent comme des torrents des pointes des « rochers qui environnent sa tête. Au-dessous on voit « une vaste forêt de cèdres antiques, qui paraissent

« aussi vieux que la terre où ils sont plantés, et qui
« portent leurs branches épaisses jusque vers les nues.
« Cette forêt a sous ses pieds de gras pâturages dans la
« pente de la montagne; c'est là qu'on voit errer les
« taureaux qui mugissent; les brebis qui bêlent, avec
« leurs tendres agneaux bondissant sur l'herbe; là
« coulent mille ruisseaux d'une eau claire. Enfin on
« voit au-dessous de ces pâturages le pied de la mon-
« tagne qui est comme un jardin : le printemps et
« l'automne y règnent ensemble pour y joindre les
« fleurs et les fruits. Jamais ni le souffle empesté du
« Midi qui sèche et qui brûle tout, ni le rigoureux
« aquilon n'ont osé effacer les vives couleurs qui ornent
« ce jardin. »

Dans ce tableau, où les zones diverses de la nature se succèdent avec tant de vérité, depuis les neiges éternelles des sommets jusqu'à la mer, les zones cultivées, utiles, humaines pour ainsi dire, ont la plus large place; le poëte nous montre la montagne et le désert, mais il n'y pénètre pas ; il semble ignorer qu'ils sont peuplés de l'infini.

Ce paysage est tout à fait dans le procédé, sinon dans la chaude lumière et la couleur plus vive des poëtes grecs. S'il tient de la touche secondaire et du génie moderne, c'est qu'il a moins de relief sur les premiers plans, mais de plus vastes lointains. Les retouches que le pinceau moderne fait subir en maint autre passage à la peinture d'Homère sont moins heureuses encore. En taillant par exemple la grotte de Calypso en *voûte pleine de rocailles et de coquilles*, Fénelon descend d'Homère à Scudéri. Mais ce faux goût est rare chez lui, et si dans les descriptions son art reste inférieur à l'art grec,

il égale et rappelle souvent les nobles paysages historiques du Poussin.

Dans tout ce qu'il imite des Grecs, et parfois il ne fait que les traduire, Fénelon manque rarement d'ajouter quelques traits qui portent leur date et qui ne sont pas plus heureux que les rocailles dont il orne la grotte de Calypso. Quelques-uns du moins reproduisent autre chose que le faux pittoresque de l'architecture et des arts du temps et trahissent l'âme moderne sous les noms antiques des personnages. Ainsi, dans un morceau qui appartient essentiellement au sentiment de la nature, car il exprime l'union sympathique de l'âme avec des lieux longtemps habités, dans les adieux de Philoctète à l'île de Lemnos, traduit presque entièrement de Sophocle, l'écrivain français en effaçant les couleurs les plus franches, les contours les plus vigoureux du poëte grec, ajoute une parole qui n'est pas seulement moderne et du temps de Fénelon lui-même, mais qui nous porte plus d'un siècle en avant, au delà de Bernardin de Saint-Pierre et en plein Chateaubriand. Sophocle avait dit : « Et vous, douces fontaines que j'avais cru ne « quitter jamais, je vais vous quitter aussi. » Voici le mot du Philoctète français : « Adieu, douces fontaines, « *qui me fûtes si amères.* » Sans juger ici du goût de cette antithèse, il est certain que ce retour mélancolique appartient tout à fait à l'âme moderne et au sentiment moderne de la nature. Mais ces traits sont rares dans Fénelon ; la plupart du temps il reste, devant la nature, comme les Grecs, dans le sentiment purement descriptif. Il peint comme eux avec sobriété et précision ; mais sa peinture témoigne ! hélas, d'une manière bien irrécusable de la différence des deux soleils et de

la grande imagination primitive d'avec la poésie de reflet et de seconde main. Quand il n'y a pas dans les descriptions de Fénelon ce coin de rocailles introduit par surprise dans un tableau d'Homère, on n'y regrette pas moins l'énergie, la vérité, le relief et la chaude couleur de l'original antique.

C'est lorsqu'il abandonne les traces de l'antiquité pour rester dans son vrai caractère de philosophe chrétien, que Fénelon s'approche le plus de la grande poésie de la nature. Les magnifiques prières par lesquelles il termine chacun des chapitres de son *Traité de l'existence et des attributs de Dieu*, sont la plus splendide, la seule grande poésie lyrique qu'ait produite le dix-septième siècle; c'est presque déjà, moins le charme indispensable du rhythme, les merveilles poétiques des *Harmonies* et de *Jocelyn*. Il a saisi la clef de la vraie poésie de la nature quand il s'écrie : « Faut-il donc « s'étonner si les poëtes ont animé tout l'univers... la « poésie n'a fait qu'attribuer aux créatures inanimées « le dessein du Créateur qui fait tout en elles... Voilà « le grand objet du monde entier où Dieu, comme dans « un miroir, se présente au genre humain... Que vois- « je dans toute la nature? Dieu, Dieu partout, et « encore Dieu seul. »

Si l'auteur de *Télémaque* reste bien loin derrière les anciens dans le talent de peindre la nature lorsqu'il veut le faire en leur empruntant leurs propres couleurs; si, malgré son âme tendre et mystique, il n'atteint pas à cette profondeur d'interprétation des harmonies de l'univers qui caractérise les grands lyriques de notre temps et les poëtes de l'Europe du Nord, il est pourtant parmi tous les les écrivains de son siècle le seul chez

lequel on voie poindre, dans cet ordre de sentiment comme en bien d'autres, les premières lueurs de certaines idées qui ne devaient éclater dans notre littérature qu'à la fin du dix-huitième siècle et même dans le nôtre. Fénelon n'a-t-il rien qui fasse présager Rousseau ?

II

Après Fénelon le penseur mystique, imitateur d'Homère, c'est un esprit placé à l'opposite qui dans les lettres du dix-septième siècle va nous renseigner sur l'état du sentiment de la nature. Héritier de l'ironie gauloise des fabliaux, sensuel et frondeur, La Fontaine n'est rien moins qu'un disciple de la muse grecque ou un contemplateur lyrique de la création. Mais c'est lui peut-être, que tout le monde a déjà nommé, comme l'écrivain, entre tous ceux de son temps, chez qui le sentiment de la nature s'exprime avec le plus de vie, de couleur et de vérité. Aussi c'est dans l'auteur des *Fables* que nous étudierons le plus longuement la poésie du monde extérieur au dix-septième siècle.

La Fontaine n'a-t-il pas donné l'âme et la parole à tous les êtres de la création; n'a-t-il pas fait d'eux les acteurs intelligents et passionnés de *son drame aux cent actes divers?* Le paysage, lui-même, ne semble-t-il pas s'animer sous sa main et devenir autre chose qu'une muette et insensible décoration du théâtre où le drame se joue? Le *chêne* et le *roseau* y font mieux que murmurer harmonieusement, ils prennent une voix, ils savent exprimer les mêmes sentiments que nous. La Fontaine fait plus que copier la nature comme un peintre; il

s'émeut devant elle d'une poétique sympathie ; il aime les acteurs de ses fables, convaincu qu'ils peuvent lui rendre son affection; il prend leur défense contre Descartes qui veut n'en faire que des machines à ressort et marquant la sensibilité comme une montre marque l'heure. Il ne veut pas qu'on lui soutienne :

> Que les bêtes n'ont point d'esprit;

s'il en était le maître,

> Il leur en donnerait aussi bien qu'aux enfants.

Est-il possible de faire plus en faveur du monde extérieur à l'homme, d'associer la nature plus intimement à l'art humain, de la sentir d'une manière plus poétique, que de trouver ainsi les animaux et les plantes doués du langage et de les admettre sur la même scène à la conversation des personnages humains? Mais si La Fontaine donne l'âme et la parole à tous les êtres de la nature, ce n'est qu'après les avoir, non pas même habillés, mais complétement métamorphosés en hommes. De bonne foi, je ne puis voir chez lui ni loup, ni agneau, ni lion, ni renard, ni roseau, ni chêne; j'y vois des individus de notre espèce, marqués non-seulement du type humain en général, mais dont la condition de noble, de bourgeois ou de manant s'aperçoit de suite à l'habit. Je n'ai jamais soupçonné en eux le poil, la plume ou la feuille ; je ne les ai jamais vus dans leur harmonie naturelle avec le paysage. Je ne les connais pas par leur vrai rôle dans le drame immense de la nature, mais par leur rôle de convention dans la comédie humaine arrangée par le poëte. L'auteur a, sans doute, conservé

habilement dans cette métamorphose les traits de caractère et le pittoresque qui peuvent cadrer avec le sujet de son drame; il ne peut se mettre avec la nature dans un désaccord qui choquerait l'œil le moins observateur. Comme il peint d'ailleurs de main de maître, toutes ses couleurs sont justes, et il reproduit assez de la vérité extérieure pour conserver une physionomie individuelle à ses personnages et justifier le nom qu'il leur a donné. Il conserve à la tortue sa lenteur, au lièvre son agilité; il ne fait pas manger le loup par l'agneau; mais est-ce plutôt le loup et l'agneau que le lion et la gazelle? Ce n'est ni l'un ni l'autre : c'est un faible et un fort, ce sont des acteurs dont La Fontaine a hérité en continuant la tradition du fabliau et de l'apologue; acteurs dressés et costumés en vue d'une ressemblance humaine, sans que La Fontaine plus que ses devanciers ait pris souci de leur réalité pittoresque et de leurs mœurs véritables. Il a créé ou trouvé tout faits pour la fable les types du lion, du loup, du renard et de l'âne, comme la comédie a créé le type du père noble, du valet et de la soubrette; la clémence du lion, la ruse du renard, la bêtise du loup, l'orgueil du chêne, la souplesse du roseau ne sont pas des données du sentiment de la nature, mais du génie satirique et dramatique. Nous sommes loin de méconnaître la franchise du talent de La Fontaine dans la description, le mérite de ces traits nets, hardis, colorés dont il dessine le profil de ses personnages pour transformer la scène abstraite en tableau; ses peintures frappent d'autant plus que son style est court et sobre, un vers ou deux suffisent au paysage ou au portrait. Rien ne manque au personnage, pas même le caractère indécis de sa démarche quand le poëte nous peint :

..... Sur ses longs pieds allant je ne sais où,
Le héron au long bec emmanché d'un long cou.

Un trait encore plus concis nous donne le caractère de la scène quand il nous montre le roseau,

Sur les humides bords des royaumes du vent.

Mais la brièveté même de ces peintures, l'empressement avec lequel le poëte retourne du trait pittoresque au trait de comédie, de ce qui appartient à la nature à ce qui est emprunté à l'humanité, prouve que son principal, son unique souci, c'est la représentation de ce drame tout humain, la peinture des sentiments, des travers, des passions de la société humaine, la comédie en un mot; c'est-à-dire celui de tous les genres littéraires qui exclut le plus le sentiment poétique de la nature.

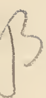
Attribuer à tous les êtres de la création la parole et les sentiments humains, les admettre tous comme acteurs dans la même intrigue, celle dont nos passions et nos intérêts forment le nœud, ce n'est pas enrichir la nature et la sentir poétiquement. La nature et les divers êtres qui la composent ont une vie propre, une signification propre, une valeur indépendante de l'homme comme expression de la vie et de la pensée de Dieu. Les dépouiller de leur sens et de leur physionomie pour tout faire rentrer dans la vie et sous le masque humain, c'est appauvrir l'univers de poésie, c'est méconnaître essentiellement la vraie valeur poétique de la création. Oui, la vie et le sentiment sont partout dans l'univers, l'homme n'est pas la seule image de Dieu que renferme la création. Pour sentir vraiment la nature, il

faut y voir autre chose que cette éternelle reproduction de la petite comédie humaine qu'y voit le fabuliste. La nature a sans doute mille affinités avec nous ; il y a mille secrètes sympathies entre les sites, les saisons, les animaux et l'homme ; mais c'est détruire toutes les harmonies réelles que de vouloir établir cette identité parfaite entre la vie de l'homme et celle des autres êtres, de faire parler, penser, agir les animaux comme les hommes. Ce n'est pas peindre la nature, c'est l'abolir. Quand les Grecs ont donné la forme humaine à tous les éléments, à tous les principes, à toutes les forces de l'univers pour en faire des dieux, ils n'ont pas divinisé et poétisé la nature, ils ont ôté au contraire à la nature la divinité et la poésie qu'elle possédait dans les religions de l'Orient pour transporter à l'homme seul et la poésie et la divinité.

L'apologue, tel qu'il est conçu dans La Fontaine, achève en petit l'œuvre de l'anthropomorphisme grec ; il dépoétise la création en supprimant dans les êtres leur vie propre pour leur donner la vie et les sentiments humains ; il ne sent pas la nature, il la supprime. La fable est en réalité une branche de la comédie ; c'est une comédie plus prudente et qui se cache sous des masques dont les originaux ne viendront pas lui demander raison de ses moqueries, mais c'est toujours la comédie humaine. L'auteur de cette comédie est un moraliste, un satirique ; c'est l'opposé du rêveur qui se laisse aller à l'oubli des hommes en contemplant l'infini dans la nature. Le dix-septième siècle, La Fontaine lui-même, ne rêvent jamais, on l'a dit d'eux comme un éloge et c'est un éloge mérité. Il indique la prédominance de la volonté, de l'élément moral, de la raison en

un mot, dans la littérature de ce temps; mais il exclut aussi ce genre d'inspiration que l'homme tire d'ailleurs de lui-même et de la société et qui lui vient du spectacle de la nature et d'une révélation de l'infini.

Comme la nature a des aspects et des harmonies innombrables, et que, sans pénétrer jusqu'au fond du sens poétique et religieux des choses, il y a mille vérités d'accidents et de surface qu'on peut saisir, mille traits pittoresques, sans être poétiques, que la main de l'artiste peut reproduire, il existe au-dessous du grand sentiment de la nature qui s'exprime chez un poëte par le fond des sujets et les caractères essentiels de sa poésie, il existe des révélations de détail telles que celles qui dans l'art font le coloriste, le peintre et le poëte de genre. Certain côté du sentiment de la nature est afférent au style plutôt qu'à la pensée, et sans rien ajouter à la poésie du fond, ajoute beaucoup à la vigueur, au relief à la fraîcheur vivante de la forme. La Fontaine, comme tous les écrivains de son temps, procède, et par la pensée et par le style, du monde intérieur, de l'intelligence et non pas des sens et du monde visible; c'est un peintre du monde moral, il n'emprunte qu'accidentellement des couleurs au monde qui frappe les yeux. Son style, si plein de franchise, de mouvement et de vie, tient cette vie de l'idée elle-même et non pas des images prises aux objets physiques. Entre tous les poëtes de son temps si sobres d'épithètes et dont les mots ont leur portée dans l'intelligence plutôt que dans l'imagination, La Fontaine est celui peut-être dont le style est le plus sobre, le plus court, jusqu'à être parfois un peu elliptique. Nul ne ménage les épithètes avec une plus savante économie; mais, il faut le dire, nul aussi ne les trouve d'un choix



plus exquis et plus approprié, mieux faites pour peindre dans le ton général du tableau. Mais ce ton, comme nous venons de le dire, n'est jamais le ton pittoresque, ce qu'on appelle aujourd'hui le côté plastique des objets; c'est l'harmonie du sujet au point de vue dramatique et moral. La Fontaine, en un mot, ne veut être ni un paysagiste, ni un coloriste, quoiqu'il sache parfaitement saisir l'épithète, le trait descriptif qui parlent à l'imagination et mettent la chose sous les yeux. Évidemment, il possède la faculté du pittoresque à un plus haut degré que tous ses contemporains. S'il ne le dédaignait pas il serait lui aussi un réaliste; mais il vise plus haut. Rien n'est plus rare chez lui qu'une épithète faite pour les yeux. Il emploie le mot abstrait, celui qui s'adresse à l'entendement; et pourtant il est peintre, à certains moments; il possède le sentiment de la nature qui saisit les harmonies de détail et qui sans atteindre et modifier la pensée se traduit par les qualités du style. Sentiment stérile quand il est seul, comme nous pouvons en juger par les écrivains de nos jours dont les pages le disputent aux toiles des peintres pour le coloris et qui nous font voir et toucher les objets sans que cette impression aille au delà des nos sens et suscite une véritable idée.

Le style du dix-septième siècle au contraire s'adresse directement à l'esprit, sans presque effleurer en passant l'imagination; il témoigne par cela même du peu d'attention que donnent à la nature extérieure, à tout ce qui est étranger à l'âme, ces écrivains absorbés tout entier dans l'analyse des idées et du cœur humain, dans l'étude des mœurs et du monde social.

III

Si la littérature du dix-septième siècle doit à cette étude assidue de l'homme, à cette pratique constante du *nosce te ipsum*, à cette peinture des choses humaines dans leurs conditions éternelles, ses qualités les plus éminentes et son privilége d'universalité et de durée, n'a-t-elle pas perdu quelques-uns des charmes, quelques-unes des grandeurs de la poésie en limitant la perspective à l'homme seul, en fermant les yeux à ces deux horizons qui s'ouvrent sur l'infini, l'un directement, l'autre à travers la nature? Les Grecs aussi ont tout mesuré aux proportions humaines; ils ont partout substitué dans l'art l'image de l'homme aux visions du panthéisme; ils ont maintenu l'art dans la sphère qui lui est propre, à égale distance du mysticisme et du réalisme absolu. Mais si leur mythologie ne leur a pas permis de pénétrer dans le symbolisme de la nature au delà de ce qui peut s'exprimer dans une statue de l'homme, ils ont eu la perception la plus délicate de tout ce qui dans l'univers est forme et couleur. Leurs poëtes sont sculpteurs et sont peintres; ils nous font toucher le relief et voir la nuance des choses, là où leurs imitateurs du dix-septième siècle ne nous en donnent que la nomenclature. Si les Grecs ne pénètrent pas le côté divin de la nature avec l'esprit religieux de l'Orient, ils l'embrassent du coup d'œil de l'artiste. Les poëtes du dix-septième siècle ferment les yeux à tout ce qui n'est pas l'homme; ils ne s'attachent au monde extérieur, ni par

le côté réel, ni par le côté mystique; ils ne lui ont jamais accordé leur attention.

Le sentiment de l'infini est absent de la poésie du dix-septième siècle aussi bien que le sentiment de la nature. Cette poésie ne porte pas les traces de la contemplation plus que celle de la rêverie. C'est à des prosateurs, c'est aux grands écrivains religieux qu'il faut demander le souffle lyrique; eux seuls nous emportent au delà de l'étroite scène où se joue la comédie de mœurs; eux seuls nous font entrevoir un monde supérieur à ce monde, une vie plus complète que cette vie. Corneille et Racine sont chrétiens sans doute, mais par la stricte notion morale; un très-petit nombre de leurs vers portent l'empreinte du surnaturalisme; leur intelligence est chrétienne, leur imagination ne l'est pas. Je trouve en eux le christianisme stoïque et rationnel d'un philosophe, plutôt que la religion tendre, un peu vague, mais vive et profonde d'un poëte. La religion ne m'apparaît dans leur poésie que par son aspect janséniste. Quant à Molière, à La Fontaine, à Boileau, quelle est leur religion? Je l'ignore, je ne leur demande pas une profession de foi, un symbole; je cherche en eux une simple trace du sentiment religieux en général, une éclaircie ouverte sur un autre monde, un horizon qui dépasse un peu l'enceinte de la vie sociale, le plus léger souci de la destinée de l'homme en dehors de ce monde, et de ce monde lui-même en dehors de l'homme. Molière, La Fontaine et Boileau m'en disent moins sur ce qui est au-dessus et au-dessous de l'homme, sur ce qui est au delà de la tombe et derrière le monde visible, que pas un poëte du paganisme. Ils sont murés dans l'horizon humain; jamais leur regard ne l'a dépassé. D'où vient

l'homme? où va-t-il? que lui révèle la nature en son merveilleux langage? Je n'y ai jamais songé en les lisant plus qu'ils n'y songeaient eux-mêmes. Aussi, à part quelques strophes de Racine, la poésie lyrique, c'est-à-dire l'essence même de la poésie, manque à tous ces grands écrivains. La poésie lyrique naît d'un profond sentiment de l'harmonie universelle; elle n'existe pas privée du sentiment religieux; c'est là son esprit. Elle n'existe pas davantage, elle n'a point de forme, elle n'a point de corps, privée du sentiment de la nature. C'est dans le cœur humain qu'elle combine les émanations de ces deux mondes, le monde invisible et la nature; rien de ce qui est le cœur humain ne peut lui être étranger puisqu'elle sort elle-même de la partie la plus vitale du cœur humain; mais elle n'enferme pas notre âme dans le cercle de la conscience et de la société humaine; elle s'élance dans toutes les directions vers la lumière et vers la vie, car elle est l'énergie même de l'âme aspirant à la vie et à la lumière à travers tout ce qui lui révèle quelque chose de Dieu. Toute poésie qui ne réfléchit pas Dieu, l'homme et la nature, n'est pas une poésie. Il n'y a là ni ambition, ni emphase: la moindre goutte d'eau réfléchit bien le ciel. Dans le moindre sujet, si l'âme du poëte est un miroir pur, il y aura en elle un reflet de ces trois mondes.

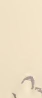
La poésie du dix-septième siècle a tenu ses yeux fermés à la nature et son cœur fermé à Dieu. Jamais elle n'a rêvé en face de l'univers. L'étroit bon sens qui s'est attribué de nos jours la défense de cette poésie, que les modernes ont bien le droit de ne pas imiter sans lui manquer de respect, fait un mérite à nos poëtes classiques de cette absence complète de rêverie. Leur poésie

est par là, dit-on, plus forte, plus pratique, plus morale. L'homme n'y dissipe dans un monde imaginaire aucune des forces qu'il doit garder pour agir dans le monde réel; il se réserve tout entier, esprit et cœur, aux intérêts, aux affections, aux passions, aux calculs de la vie sociale; et, sagement, il ne regarde pas au delà du cercle des nécessités de ce monde humain. Je rends hommage à cette saine et droite raison pratique qui fait le nerf de tous les écrivains du dix-septième siècle, des poëtes comme des autres. Mais je me demande si l'esprit, le cœur et l'imagination de l'homme n'ont pas besoin de sortir par moment de ce cercle des intérêts et des devoirs sociaux pour s'élancer du côté où les poussent des aspirations d'un autre ordre. Du moment où tous ces grands poëtes admettent simplement l'idée de l'immortalité de l'âme et d'une autre vie, il ne doit pas leur sembler étrange que l'esprit de l'homme donne quelques moments aux impressions, aux espérances, aux craintes, aux rêves si l'on veut que peut susciter en nous cette pensée d'un monde supérieur, du monde divin, en un mot. Pourquoi leur poésie ne porte-t-elle aucune trace de ces sublimes préoccupations? On veut que je reconnaisse là une supériorité! Quand Boileau m'a prouvé qu'il est très-ridicule d'être un auteur médiocre, quand Molière m'a donné à rire des pères et des maris trompés, des femmes pédantes, des honnêtes bourrus et des faux dévots; quand La Fontaine m'a fait enseigner par tous les animaux de la création le chacun chez soi et chacun pour soi; quand Corneille lui-même, le grand, le saint, le divin Corneille, a tendu les fibres de mon cœur jusqu'aux notes les plus sublimes de l'héroïsme stoïque, lorsque en le lisant je me suis senti prêt à mourir pour

une noble cause, eh bien, même en face du Cid et de Polyeucte, je garde au fond de l'âme un vide que le sentiment de l'infini peut seul combler; j'aspire à une vie plus haute encore et plus intense, à un monde encore plus pur, encore plus vaste, encore plus merveilleux que la vie même des personnages de Corneille, que le monde où leur héroïsme se déploie.

Pourquoi ne dirai-je pas toute ma pensée? En mettant à part Corneille et Racine, les écrivains si parfaits, si sensés qui forment avec eux la pléiade poétique du siècle, charment justement le goût et la raison bourgeoise; mais l'imagination et le cœur se révoltent dans cet étroit horizon où ne brille pas une lueur de vie religieuse, où rien ne s'ouvre du côté de Dieu et de l'infini. Si c'est là une poésie légitime, c'est du moins une poésie incomplète; elle est à la mesure de Chrysale et d'Orgon, et si on veut de Cléante et de Philinte; mais je demande, à vous poëte, si vous vous contenteriez d'une de ces âmes, si la poésie qu'elles renferment vous suffirait pour toute poésie? Corneille et Racine eux-mêmes ont-ils tout senti, et nous ont-ils fait tout sentir? Ont-ils fait vibrer toutes les cordes de la lyre; n'ont-ils pas laissé sans y pénétrer un monde entier de poésie, ce monde sublime, où à travers la transparence de la nature on voit poindre le vrai soleil de l'esprit, on voit rayonner et l'espoir et l'amour,

> Et ce bien idéal que toute âme désire
> Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour.



L'admirable poésie des *Méditations* nous donne la mesure de ce que le XVII[e] siècle a perdu en tenant son cœur

fermé au sentiment de la nature. Le style, même de ce temps, si noble, si pur, n'aurait-il pu emprunter quelques perfections nouvelles au monde moins négligé des formes et des couleurs, au spectacle de la vie dans la création?

Il y a dans le style des qualités provenant de la raison, d'une idée de l'ordre géométrique, d'une notion de la beauté abstraite; ces qualités fondamentales se manifestent par la clarté, la justesse, la simplicité, la belle ordonnance. Il en est d'autres qui dérivent du cœur, de la passion, de la volonté, des sources mêmes de la vie personnelle, d'une émotion que l'intelligence règle et domine. C'est de là que dérivent le mouvement du style, la tournure hardie, le geste audacieux et imprévu, l'éloquence en un mot. Tous ces mérites et mille détails accessoires de grâce et de noblesse, de franchise et de force, éclatent dans la façon d'écrire des poëtes et des prosateurs de cette grande époque. L'imagination même, en tant qu'elle s'applique exclusivement à la peinture de l'homme, des physionomies, des caractères, des habitudes sociales, apporte son contingent à ces richesses de la raison et de la conscience dans cette littérature raisonnable et morale entre toutes. Mais cette autre imagination qui s'inspire du spectacle de la nature, des merveilles de la couleur et de la vie répandues à flot dans la création, cette imagination qui ajoute à la pensée des horizons et au style des ornements remplis à la fois de signification et de charme, celle-là, il faut le dire, n'a pas laissé de trace dans la manière d'écrire de nos poëtes classiques.

Le style des écrivains du XVIIe siècle a du mouvement et du contour, mais rarement de la couleur. Il est net,



logique, il s'adresse à la raison et la satisfait pleinement; il possède souvent la chaleur et la véhémence qui entraîne le cœur, toutes les qualités, en un mot, que suppose l'éloquence et qui constituent la belle prose; mais il ne dit rien à l'imagination. Ce n'est pas un style poétique; il est sans images, ou il emprunte aux anciens quelques images qui s'usent à force de courir d'un poëte à l'autre. C'est que l'image, la couleur dans le style dérivent du sentiment de la nature.

La différence du style de la poésie à celui de la prose réside surtout dans l'emploi de l'image. La langue essentielle à la prose est sans figures, sans métaphores, sans inversion, elle montre la pensée dans sa nudité abstraite; elle l'énonce dans une formule sans vie, à l'état géométrique. Si elle présente l'idée clairement, si elle exclut le vague et la confusion, elle ne renferme pourtant qu'une vérité moins complète que la forme poétique, et rien de plus, pour ainsi dire, que le squelette de la vérité. La langue de la poésie procède d'une façon plus conforme à la loi générale du langage; elle s'exprime comme Dieu s'est exprimé dans la création, dans un idiome fait de substance vivante. Le style poétique, en donnant à l'idée une forme qui parle aux sens, en la revêtant d'un symbole animé, la rend plus saisissante parce qu'elle nous touche par toutes nos facultés à la fois, et lui imprime en même temps une signification plus étendue et en quelque sorte indéfinie qui nous ouvre de plus larges perspectives vers le monde idéal.

L'intelligence toute seule, sans le secours de l'imagination et des sens, suffit à trouver le style de la prose. Le style poétique suppose les acquisitions les plus délicates des sens et de l'imagination; il suppose une com-

munication intime et perpétuelle de l'âme avec le monde extérieur. C'est dans une observation, dans une contemplation de la nature faite avec amour que l'esprit s'enrichit des images, des couleurs, des harmonies nécessaires au style poétique. C'est dans la nature nécessairement, dans le spectacle des cieux, des mers, des forêts, des animaux innombrables, que le poëte puise les comparaisons, les métaphores, les épithètes descriptives, les figures de tous genres qui donnent la vie à son style. Pour écrire en poëte, pour peindre, il ne suffit pas d'avoir pensé, il faut avoir vu. Or le XVIIe siècle n'a jamais regardé le monde extérieur à l'homme ; rien dans la création, si ce n'est l'homme, n'a obtenu de lui un coup d'œil sérieux. Non-seulement aucun de ses poëtes n'a éprouvé ce besoin de voir, d'étudier la nature qui pousse les nôtres aux lointains voyages, à la recherche de toutes les beautés de la nature, à l'étude de ses moindres accidents, mais aucun n'a daigné ouvrir les yeux en traversant la campagne. Il semble que toute cette poésie soit écrite à la lampe, dans une bibliothèque murée et sans ouverture même sur une cour ou sur une rue. Jamais un écrivain de cette école ne s'est promené en regardant les fleuves, les arbres, les moissons, en écoutant les oiseaux et le feuillage. Je ne sais pas s'il a jamais ouvert sa fenêtre pour savoir le temps qu'il faisait. C'est dans les livres, c'est dans Homère, dans Virgile, dans Horace qu'ils ont tous appris l'existence du soleil, de la mer, des montagnes, des animaux et des plantes, et le parti qu'on en peut tirer pour une composition poétique. Aussi vous chercherez en vain dans toute la poésie du XVIIe siècle une image prise au paysage et copiée sur le vif. Toutes ses comparaisons, ses métaphores, ses descriptions, ses

figures sont empruntées des poëtes grecs et latins. Nos grands poëtes classiques ont possédé en commun jusqu'à une douzaine d'images et de comparaisons pittoresques léguées par les anciens et transmises comme une monnaie courante aux poëtes du XVIIe siècle sous les doigts duquel elles ont achevé de s'user. Elles circulaient encore dans les tragédies et les poëmes épiques des littérateurs du premier empire, aussi effacées que les sous de cuivre qui datent du même règne.

La langue de la poésie ne devait se renouveler que dans le trésor où tout se renouvelle, dans la nature. Pour donner de la couleur au style, il fallait que les poëtes allassent faire leur palette à la source de toutes les images, de tous les symboles, de toutes les harmonies, au sein de la création et d'une création vierge encore. Rousseau avait entrevu la nature au pied des Alpes; Bernardin de Saint-Pierre avait retrouvé sur le seuil de l'Orient la clef de quelques-unes des harmonies qui unissent l'âme à l'universelle création; mais malgré le voisinage de l'Inde, ce sanctuaire du culte de la nature, il n'était pas entré profondément dans ce qui fait l'essence même du sentiment poétique, dans le sentiment religieux. C'est à l'auteur du *Génie du Christianisme* qu'il était réservé de découvrir la vraie poésie de la nature et de révéler à la France cette source toute nouvelle d'inspiration. Dans les forêts du Nouveau Monde il comprit le premier et sut le premier nous traduire avec toutes leurs magnificences ces voix de la solitude qui parlaient si haut dans l'âme de René. A partir de ce moment, le style change dans la poésie française et s'enrichit, comme la pensée, d'un monde nouveau. A la noble inspiration du XVIIe siècle complétement tarie à travers l'âme de Voltaire, succède une

inspiration nouvelle, moins sévère sans doute, moins instructive peut-être, parce qu'elle dérive d'un ordre de vérités moins essentielles à connaître que la vérité morale, mais qui n'en est pas moins vraie, saine et légitime, une inspiration qui s'exprime dans un langage sinon plus substantiel, du moins plus brillant. Si cette poésie n'exerce pas directement l'homme à l'action sociale, elle accroît en lui la vie religieuse et fortifie par là le véritable principe de toute action et de toute vie. Après la poésie de René apparaît celle des *Méditations*, de *Jocelyn*, des *Harmonies*. Depuis Lamartine la langue française, jusque-là si exclusivement faite de prose, s'est pénétrée de parfums et de soleil; et notre poésie sait désormais reproduire tout ce que l'âme humaine peut sentir en face de la nature, devant cette œuvre et ce vêtement de Dieu dont la transparence nous laisse apercevoir l'esprit vivant du Créateur.

NOTE

Le cadre de ces études ne comporte que les figures principales de l'histoire littéraire. Combien de noms aimés et célèbres ne sommes-nous pas contraint d'omettre! Le commencement du dix-septième siècle nous offre une de ces gloires charmantes aujourd'hui trop oubliée, mais qu'un écrivain né dans ce cher pays de Forez ne saurait passer sous silence, ici surtout qu'il s'agit du sentiment de la nature. Sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII, l'auteur de l'*Astrée*, Honoré d'Urfé, obtint par son roman, dans toute la société polie de la France et de l'Europe, un succès de vogue que n'a égalé aucune des productions les plus bruyantes de notre temps; un très-haut mérite d'imagina-

tion, de sentiment et même de style, n'a pu sauver son livre du destin auquel sont condamnés les trop longs ouvrages. Un de ses mérites, nécessairement inaperçu de tout autre lecteur que d'un compatriote, c'est la fidélité, l'exactitude frappante de ses paysages. Quelques poëtes du seizième siècle ont fait preuve avant lui du sentiment de la nature; mais ce qui lui appartient au propre, ce qui fait de son livre une date dans notre littérature, ce qui nous autorise à saluer ici son nom, le plus illustre de notre modeste province, c'est qu'il a le premier, dans la poésie et dans le roman français, peint le paysage local, individuel, au lieu du site vague et de convention. Dans tous les romans contemporains, une forêt, un torrent, une montagne, c'est l'idée générale du torrent, de la montagne, de la forêt, tracée avec la seule intelligence à l'encontre de tout sens du pittoresque, par des auteurs qui n'ont jamais ouvert l'âme ou les yeux à la nature. Honoré d'Urfé décrit la terre au milieu de laquelle il a vécu; il la peint avec une grande vérité parce qu'il l'a sentie avec un vif amour. Cet amour était, alors, tout nouveau; notre cher pays de Forez méritait de l'inspirer. Tous nos sites familiers, le mont d'Uzore, Marcilly, Montverdun, Montbrison, les bords du Lignon, l'ensemble de notre plaine et le bel amphithéâtre de montagnes qui la couronne, toute cette nature revit dans l'*Astrée*, dessinée d'une main élégante, légère, qui n'insiste pas sur le détail, qui ne vise ni au relief, ni à la couleur, mais qui fait très-juste et très-ressemblant. Avant d'Urfé, le même paysage banal, indiqué vaguement, servait à tous les poëmes. La peinture des sites réels, un genre nouveau, le paysage écrit commence avec l'*Astrée*. Les rives du Lignon, les bois d'Uzore, la terre de Forez furent ainsi en France le premier sanctuaire du sentiment vrai de la nature.

DU

SENTIMENT DE LA NATURE

DANS LES ARTS ET LA POÉSIE MODERNES

LIVRE QUATRIÈME

LE XVIII[e] SIÈCLE

LIVRE QUATRIÈME

LE XVIIIe SIÈCLE

CHAPITRE I

DIRECTION DONNÉE AUX SCIENCES NATURELLES

En aucun temps la philosophie et la poésie n'ont employé le mot Nature aussi fréquemment qu'au dix-huitième siècle. C'est à la nature comme raison dernière de toutes choses que nous renvoient les savants et les métaphysiciens de l'époque; c'est la religion et les mœurs de la nature que prêchent ses moralistes; ses poëtes commencent sous le nom de descriptif un genre nouveau dans le but spécial d'entretenir les hommes des beautés du monde matériel, et comme ils le disent de

> Leur apprendre à connaître, à sentir la nature[1].

La littérature du siècle de Louis XIV avait laissé tout ce qui est extérieur à l'homme dans un oubli peut-être

1. Saint-Lambert, *les Saisons*, invocation.

excessif, mais qui du moins attestait un noble sentiment de la dignité humaine, de la préséance que l'art doit accorder dans ses créations à l'expression de l'âme, à la peinture du monde moral.

Dans les années de la vie et dans les siècles de l'histoire où l'esprit humain jouit de toute la plénitude de son énergie et de sa virilité, il est porté à dédaigner tout ce qui n'est pas lui-même; il considère avec raison sa propre figure comme le type nécessaire et le sujet le plus élevé de la science et de l'art. Un illustre écrivain de nos jours a dit avec une grande profondeur :

« L'examen du monde matériel, le génie appliqué non « plus à la création d'idées sorties de lui-même, mais « à l'analyse, à la description d'êtres étrangers à « l'homme c'est là un travail d'arrière-saison pour l'in- « telligence humaine (1). »

Cette attention si vive donnée à la nature extérieure est loin d'être un signe d'avenir pour les lettres, même quand elle se produit comme au dix-huitième siècle, avec la doctrine d'une jeunesse éternelle pour l'humanité et d'un progrès sans limite. L'étude prépondérante du monde matériel annonce plutôt un affaiblissement de la raison, et cet abaissement du caractère dont nous sommes témoins au milieu des splendeurs que l'art et la science de nos jours ont empruntées à l'univers physique.

La science de la nature, l'industrie qui s'en approprie les forces, l'imagination physique élargissant la sphère des arts, apportant au style de si grandes ressources, voilà sans doute des acquisitions précieuses; mais elles

1. M. Villemain.

ne suffiraient pas à compenser ce que la société française est menacée de perdre. Pour nous en tenir aux lettres, nous déplorerions le don qui a été fait à notre époque de ce sentiment nouveau, tout essentiel qu'il soit à la poésie véritable, s'il avait pour dernier résultat d'avoir conduit la poésie française de l'idéalisme de Corneille et de Racine au réalisme contemporain.

Mais, en lui-même et dans ses justes bornes, le sentiment de la nature qui a éclaté dans notre poésie avec Chateaubriand et Lamartine, est une conquête légitime et vraiment poétique. Le dix-huitième siècle, si fortement attiré par tout ce qui est autre chose que l'âme et le monde moral, a-t-il eu le vrai sentiment de la poésie du monde extérieur à l'homme? a-t-il compris la nature dans ces grands aspects si riches en inspirations? C'est un mérite que nous ne saurions lui accorder; auquel d'ailleurs il n'a pas prétendu, malgré son culte adressé sous toutes les formes à la nature, et l'abus de ce nom. L'esprit général du dix-huitième siècle est la négation même de la poésie; n'ayant pu conserver la poésie de l'âme, il n'a pu créer celle de la nature. Ce n'est pas en vain pourtant qu'il a dirigé les imaginations du côté de la sirène éternelle, et la gloire qui lui revient, c'est de nous avoir mis sur la voie d'une région nouvelle dans laquelle il lui était interdit d'entrer.

L'œuvre particulière du dix-huitième siècle à l'endroit du monde matériel, est tout ce qu'il y a de plus différent de l'œuvre poétique. C'est un travail, d'ailleurs très-sérieux et très-fécond, et qui se distingue par ses résultats positifs de ce vain étalage qu'on faisait alors de l'amour de la nature. Cet amour n'était guère autre chose qu'une haine déguisée et une déclaration de guerre à la société et

à la religion. Les sciences naturelles, leur application aux jouissances de l'homme, voilà le domaine légitime du dix-huitième siècle. Les progrès qu'il a faits dans cet ordre, ceux qu'il y a suscités après lui, sont sa véritable gloire. Mais, en ce point même, sa gloire est entachée par un venin de matérialisme et d'athéisme qui transpire de presque toutes ses productions.

Il est vrai, en fait, que les progrès les plus éclatants des sciences naturelles datent de l'adoption d'une méthode distincte de celle des sciences morales, et de l'émancipation absolue de ces sciences à l'encontre de la philosophie et de la théologie. C'est le dix-huitième siècle qui a fait triompher cette méthode, qui a dégagé l'observation scientifique de toutes les entraves qu'y pouvait mettre l'autorité des traditions. Ce progrès dans la physique, la chimie, la mécanique et les arts industriels qui en dérivent, a été chèrement acheté. La philosophie, la morale, la religion en ont payé les frais; la poésie ne pouvait pas y gagner.

La science et les lettres au dix-huitième siècle ne conçurent l'étude et l'amour de la nature que comme une arme contre le christianisme, la philosophie spiritualiste et les institutions sociales. On peut aujourd'hui, sans faire aucun tort aux écrivains de ce temps, dégager leurs idées de toutes les petites hypocrisies de langage dont la plupart d'entre eux se sont précautionnés, et l'on arrive presque toujours, à travers leurs déclamations sur la nature, à la négation, non pas seulement du christianisme, mais de l'idée de Dieu, de l'âme immortelle et du devoir. Par une heureuse exception qui prouve l'étroite union de la vraie poésie de la nature avec les doctrines spiritualistes et le sentiment religieux, les écri-

vains de ce temps que nous trouverons les plus semblables à des poëtes, sont les seuls qui fussent sincèrement pénétrés de l'idée de Dieu.

Quant aux sciences physiques, à la science en général, à partir du dix-huitième siècle, il est évident, malgré les dénégations sincères de plusieurs de ceux qui la cultivent, qu'elle s'est faite athée et matérialiste ; elle reste irréligieuse, même après avoir cessé d'être directement agressive contre la religion, comme elle l'était entre les mains des encyclopédistes. Le seul fait de cette indépendance absolue dont jouissent désormais les sciences de la nature vis-à-vis des sciences de l'âme, sans parler de la suprématie qu'elles affectent, les met en contradiction avec la religion, avec la philosophie, avec la poésie, et les constitue réellement athées. Il ne s'agit pas de faire rentrer la science dans le sanctuaire ou sous l'empire des inquisiteurs, comme dans l'Inde, dans l'Égypte et au moyen âge ; il s'agit seulement d'exprimer ce principe : que le sentiment, que l'étude de la nature, affranchis de la métaphysique, séparés de la connaissance de l'âme, étrangers à la science morale, doivent aboutir à une poésie, à une science athées.

Or, quelles que soient les splendeurs actuelles de la science physique et le mérite du dix-huitième siècle qui les a préparées, il est certain que les savants de cette époque, même en dehors de leur hostilité systématique contre le christianisme, ont élevé leur édifice sans aucune base métaphysique et morale. L'absence de toute métaphysique sérieuse chez les contemporains de Voltaire se trahit de toutes les façons ; ne fût-ce que par les railleries dont le nom même de la métaphysique fut par eux entouré Et cependant, si pé-

dantesque que paraisse son nom aux physiciens et aux poëtes, il n'y a pas de science solide de la nature qui ne repose sur la métaphysique, et qui ne puisse être jugée par la métaphysique dont elle dérive, comme par celle où elle aboutit. Allons jusqu'au bout : il n'y a pas de poëte faiseur de sonnets, qui, pour être dans la justesse du sentiment et du style, n'ait besoin de porter en lui, d'instinct ou de tradition, une saine métaphysique, c'est-à-dire une idée vraie de Dieu et de l'âme.

Le désir de se passer de ces deux hypothèses, l'âme et Dieu, ou la négation formelle de Dieu et de l'âme, constitue toute la croyance philosophique des savants et de la plupart des lettrés du dix-huitième siècle. L'attrait que la nature exerce alors sur les esprits n'a rien de sérieux et de vrai, surtout au point de vue poétique; on exalte les sciences de la nature, pour se dispenser d'approfondir celles de l'âme, et pour opposer les besoins aux devoirs; on parle beaucoup de la religion et de la politique de la nature, pour ruiner la religion révélée et la politique traditionnelle; enfin, quand les littérateurs et les poëtes du temps nous rappellent aux spectacles, aux émotions de la nature, je ne reconnais en eux que l'accent d'un épicurisme blasé, qui a besoin de respirer le grand air au sortir d'une orgie, ou la voix des passions et celle des rancunes démocratiques révoltées contre les nécessités sociales.

Il n'y a pas dans tout ceci matière à la vraie poésie de la nature; il n'y a pas trace du sentiment légitime et profond qui attire l'artiste et le poëte vers les splendeurs de la création révélatrices du monde invisible. Ne demandez pas au dix-huitième siècle la poésie de la nature, pas plus que celle du cœur. A cette époque, les poëtes pro-

prement dits sont les plus pauvres en intelligence des beautés et de la signification de l'univers. Quelques grands prosateurs témoignent sur ce point d'un sens plus poétique. La science du temps, si dépourvue qu'elle soit de philosophie et d'imagination, forte du moins par l'observation, sa seule méthode, force l'esprit de ses adeptes à se mettre en communication avec la nature vivante; or, il est impossible qu'un peu d'imagination et de sentiment ne s'éveille pas à ce contact.

C'est donc par l'observation scientifique plutôt que par l'imagination et la rêverie que se sont établis les premiers rapports de l'esprit français avec le monde extérieur. Le sentiment de la nature, tout à fait absent des lettres au dix-septième siècle, commence à y pénétrer au dix-huitième, mais par des voies peu favorables à la vraie poésie. Le dix-septième siècle avait négligé cette source d'inspiration par une juste et noble préférence accordée à l'élément moral et religieux, parce qu'il jugeait avec raison l'action de l'homme plus importante que le théâtre sur lequel elle s'exerce, et la connaissance du Créateur plus nécessaire encore que celle de ses créations. Le dédain des questions religieuses, le scepticisme dans toutes les sciences qui ont Dieu et l'âme pour objet, la négation de l'infini et de l'invisible ont dirigé l'esprit du dernier siècle vers l'étude de la nature.

Les poëtes surtout n'ont incliné de ce côté que par éloignement pour la grande poésie morale. Le principal attrait de la création résidait pour eux dans leur propre matérialisme, qui ne leur permettait pas de voir combien la vraie poésie, le vrai charme de l'univers visible est indépendant de la matière. La nature était pour eux une

objection permanente contre l'âme, contre Dieu, contre la société, contre la morale spiritualiste; telle était la cause de leur prédilection pour elle. Quant à la faculté d'aimer, de comprendre, de sentir la nature comme on la sent chez les nations bien douées sous ce rapport, comme aujourd'hui les poëtes la sentent, même en France, il n'y en a guère de traces chez les versificateurs du siècle dernier.

CHAPITRE II

BUFFON. SA PHILOSOPHIE ET SON STYLE

L'œuvre la plus volumineuse, inspirée par le goût de la nature, au dix-huitième siècle, est devenue un des grands monuments de la science et en même temps de la littérature de cette époque. Par un glorieux privilége, les écrits de Buffon intéressent à la fois la science dans ses recherches les plus positives et l'art d'écrire dans ce qu'il a de plus élevé et de plus délicat. La science entre ses mains, malgré l'époque aride et matérialiste où elle est née, nous apparaît encore dans cette glorieuse enfance où elle se pare volontiers des grâces de l'éloquence et parfois de la poésie.

Le divorce qui sépare le goût du beau de la recherche du positif et de l'utile, ne s'est accompli que trop tôt; et dès longtemps la science a cessé de se préoccuper du souci de bien dire. L'avenir lui réserve encore une sécheresse plus grande; à mesure qu'elle poursuivra plus spécialement les applications à l'industrie, elle aura besoin de plus de précision dans ses formules et d'une langue de plus en plus géométrique, de moins en moins littéraire.

L'œuvre de Buffon représente donc chez nous, jusqu'à

un certain point, l'état poétique des sciences de la nature ; le soin du style et le goût de l'élégance dépassent chez l'illustre écrivain l'amour de l'observation et le souci de l'exactitude scientifique. Ce n'est pas que la science de Buffon soit aussi dépréciée que l'on a pu le croire un moment, par les découvertes plus récentes et les résultats des méthodes plus précises qui ont prévalu ; les savants les plus célèbres de nos jours lui ont rendu souvent témoignage, et sa valeur scientifique est restée très-considérable ; d'ailleurs, si elle a perdu quelque chose par le laps du temps, la cause n'en est pas dans l'heureuse application qu'elle a mise à sacrifier aux grâces et à l'éloquence.

La science de Buffon n'est pas, d'ailleurs, ce qui doit nous occuper ici ; mais sa philosophie et ses croyances morales nous intéressent au plus haut degré. Le sentiment de la nature ne comprend pas seulement la couleur et la forme des choses, tout ce qui se rapporte au style et aux arts plastiques ; il implique une notion particulière de la vie que ces formes recouvrent, de leur signification dans le monde des idées, c'est-à-dire relativement à l'âme et à Dieu. Pour savoir si un peintre de la nature a compris son modèle, nous devons donc l'interroger sur la philosophie de son œuvre. Quel que soit l'éclat de la couleur, le tableau est classé en définitive selon le degré de justesse et de profondeur de la pensée qu'il traduit et du sentiment moral qu'il nous révèle. Buffon est d'ailleurs plus qu'un peintre qui procède par une philosophie d'instinct et dont l'idée reste d'ordinaire fort inconsciente d'elle-même. Buffon fait et doit faire de la philosophie ; quand il ne dogmatise pas plus ouvertement, c'est sa prudence qui l'arrête, mais ce n'est

pas son art qui le gêne. Buffon, penseur et peintre éloquent, aspirant à la gloire du style dans un genre d'où le savoir n'exclut pas sans réserve le sentiment, pourrait se montrer poëte, et c'est à ce titre que nous interrogeons sa belle prose sur le sentiment de la nature.

Nous avons dit que chaque artiste et chaque poëte porte, dans sa manière de sentir la nature, une doctrine religieuse, une philosophie instinctive ou réfléchie. La doctrine à travers laquelle Buffon considère la nature est des plus contraires à la poésie. Il faut bien la nommer, quelque triste que soit son nom : ce n'est pas ce panthéisme grandiose de l'Inde ou de l'Allemagne qui, dans ses erreurs, offre à l'imagination tant de ressources ; ce n'est pas même un étroit déisme : c'est l'atomisme d'Épicure, c'est l'athéisme dans toute sa sécheresse. Les juges les plus indulgents en matière théologique et les plus grands admirateurs du génie de Buffon confessent que s'il paraît convaincu de la spiritualité de l'âme, il est, par une étrange inconséquence, à peu près sceptique sur l'existence de Dieu, qu'il le nomme par une simple précaution de langage, et que les magnifiques invocations répandues dans ses livres sont des actes de prudence, et non pas des actes de foi (1). Aussi la nature se montre à nous, dans les tableaux de Buffon, dépouillée de sa plus grande beauté poétique : la présence de Dieu, la révélation de l'infini.

Si la nature emprunte sa première poésie du témoignage qu'elle nous rend de la pensée infinie et de la providence divine, cette poésie se complète dans les harmonies du monde extérieur avec notre propre pensée.

1. Villemain. *Littérature au dix-huitième siècle*, t. II, p. 195.

Chacun des phénomènes de la création semble être l'image, la traduction fidèle de l'un des divers sentiments de notre cœur. L'univers visible nous fournit des symboles de l'âme humaine; il nous en raconte les mystères comme il nous raconte les mystères et la gloire de Dieu. Nul n'est apte à recueillir la poésie de la nature, si le sentiment délicat de toutes nos tendresses, de tous nos enthousiasmes, de toutes nos mélancolies ne s'unit en lui à une vive perception de toutes les nuances qui peuvent servir à les exprimer, de toutes les images qui nous les représentent dans le spectacle de l'univers.

Buffon est accusé à juste titre de manquer de sensibilité; ce n'est pas seulement M. de Chateaubriand et les poëtes de nos jours qui le lui ont reproché. Son siècle, si disposé pourtant à prendre la déclamation, l'enflure, l'affectation pour le sentiment, et l'éloquence de la phrase pour la sincérité de l'idée, son siècle a vivement suspecté la tendresse de son cœur, et rien ne témoigne pour nous, dans son style, d'une âme sympathique et délicate. On nous dira, sans doute, qu'un naturaliste n'est pas astreint à se montrer écrivain sentimental, et on aura raison. Nous ne songerions pas à glaner pour le compte de la poésie et du sentiment, dans la science exacte et technique, telle qu'on la fait de nos jours, et telle qu'on doit la faire peut-être; mais l'œuvre de Buffon est un monument plus littéraire encore que scientifique, et l'écrivain prétend ouvertement, par la recherche de son style, à tous les mérites qui dérivent de l'imagination et du cœur. Il essaye parfois du lyrisme dans sa physique, comme Fénelon en essayait dans sa métaphysique. Mais quelle distance, et combien la solennité de Buffon paraît emphatique et froide à côté des merveilles

de poésie dont se pare le livre de l'*Existence et des attributs de Dieu!*

Les harmonies de l'âme et de la nature n'existent pas pour Buffon : le penseur qui niait au fond de lui-même les rapports nécessaires de la création avec son auteur divin, ne pouvait pas saisir ceux qui unissent si intimement l'œuvre visible de Dieu avec son œuvre invisible, l'univers avec le cœur humain, le monde des formes et des couleurs avec le monde moral. Par la pompeuse élégance de son style et sa rectitude logique, il sollicite souvent l'imagination, il satisfait l'intelligence; mais il ne pénètre jamais jusqu'à l'âme elle-même. Ceux qui ont cru s'enflammer à la lecture de Buffon ont confondu l'enthousiasme littéraire que peut causer une belle période avec l'intime émotion que fait naître la traduction sincère et vivante d'une des paroles que Dieu nous adresse à travers les splendeurs de la création visible. Il y a chez eux plus d'amour de la rhétorique que de vrai sentiment de la nature.

Pour reconnaître dans une œuvre écrite un reflet de la poésie de la nature, nous avons besoin d'y voir apparaître, si enveloppée qu'elle y soit, une idée de Dieu, une inspiration religieuse quelconque ; c'est là le support, la charpente invisible mais nécessaire de toute poésie. Il nous faut encore y découvrir, dans la mise en scène des phénomènes de l'univers, l'expression de la sympathie, de l'harmonie secrète entre l'homme et le monde qui fait qu'un sentiment de notre cœur trouve son langage naturel dans un des accidents de la lumière, de la forme, du son et de la couleur, et qui attribue à chacun des objets de la nature sa signification triste ou joyeuse. A cette condition seulement le tableau sera

vrai et animé, la vie de la nature sera reproduite. Mais ce n'est pas tout : la poésie de la nature demande encore un sentiment tres-énergique de la forme sensible prise en elle-même et indépendamment de sa signification, la faculté de saisir et de rendre le relief, le coloris, la physionomie individuelle de chaque objet, de lui conserver dans la description toute sa valeur plastique. Cette qualité est la part de l'imagination comme les autres sont la part de l'âme et du cœur dans le sentiment poétique de la nature; elle se montre dans le style, dans les détails de la forme littéraire, comme les autres se produisent dans la pensée elle-même et dans les conditions générales de la composition.

Le style de Buffon atteste-t-il le vrai sentiment de la nature ?

Nous avons besoin de répéter que nous ne discutons ni la valeur scientifique de Buffon, ni l'étendue de cet immense esprit qui embrasse l'ensemble des choses d'un même coup d'œil, comme la philosophie primitive, ni sa gloire d'écrivain irréprochable, élégant, élevé, souvent précis, malgré sa pompe oratoire, et élégant malgré ses allures trop majestueuses; nous cherchons les rapports de son style avec la peinture poétique de la nature, c'est-à-dire avec un mode de représentation qui fait saillir le côté pittoresque des choses et qui en exprime en même temps le caractère moral. L'histoire naturelle, en tant que science, n'a pas à s'occuper de la valeur esthétique des objets qu'elle décrit et des harmonies morales qu'ils peuvent nous révéler. Quoique Buffon introduise souvent l'éloquence dans la science, avec un certain enthousiasme pour cette universalité des choses qu'il aime à embrasser, cette éloquence ne peut avoir de caractère moral et pa-

thétique : on y sent trop les opinions de l'auteur dans la science morale, c'est-à-dire l'absence même de l'idée de Dieu et des grandes destinées de l'âme.

La métaphysique du livre de *l'Esprit* d'Helvétius, et c'est à peu près celle de Buffon, ne peut pas donner de portée morale, et par conséquent de valeur esthétique, à une description de la nature dont cette métaphysique serait le support et pour ainsi dire le canevas. La nature comme toute matière et toute forme, n'est une poésie que par les choses qu'elle laisse entrevoir ; l'univers est l'enveloppe transparente de Dieu ; toute forme physique est le voile diaphane d'une pensée morale. Il en est de même du style : outre la proposition pour ainsi dire matérielle qu'il énonce directement, il doit laisser transparaître la vie, le sentiment moral.

Le style de Buffon, sous sa limpide clarté, ne peut rien laisser apercevoir ni du monde divin, ni du monde de l'âme ; le génie de l'auteur est vide en cet endroit, il est sceptique, s'il n'est pas matérialiste et athée. Le poëte, le vrai philosophe en nous peignant la nature, y sentent l'infini ; notre âme trouve dans leurs tableaux dans leur style , une échappée ouverte sur le monde divin. Le style de Buffon, sa peinture ne peut avoir, comme sa pensée, d'autre horizon que le néant. C'est Buffon qui l'a dit : le style, c'est l'homme même. On ne saurait trouver, dans le style d'un écrivain, ce que son âme ne possède pas.

En considérant le style dans une acception moins complète et moins élevée, non plus comme l'ensemble du tableau, mais comme les traits de détail qui le composent, non plus dans l'âme de l'artiste, mais dans sa main, pour ainsi dire, dans le procédé matériel, dans la touche, dans

la manière, Buffon lui-même nous livre son secret et nous explique l'impuissance de son style à peindre poétiquement le détail, à reproduire la couleur, le pittoresque proprement dit du monde extérieur. Son siècle lui donna pourtant l'épithète de grand coloriste ; il est vrai que c'était le dix-huitième siècle et qu'il s'exprimait par l'organe de Marmontel. Mais Buffon repousse cet éloge par sa théorie avouée comme par sa pratique. Il proclame comme une règle essentielle du style l'*attention à ne nommer les choses que par les termes les plus généraux*. A ce prix seulement le style aura ce qu'il appelle de la noblesse. Pour l'élever de la noblesse à la majesté, il indique un autre moyen : la *défiance de son premier mouvement*, en d'autres termes, l'absence de naturel. De l'application de ces deux préceptes est né en effet le style de Buffon, plein de noblesse et de majesté ; mais où est la couleur, où est le mouvement, où est la vie de la nature ? Ce style évite avec soin le mot propre, direct, le terme particulier, local et pittoresque ; nous n'en discuterons pas la convenance à d'autres sujets ; mais s'il est quelque part faux et impuissant, c'est dans la description des êtres vivants, des animaux, des plantes, et même de tous les objets inorganiques qui ont forme et couleur dans l'univers. Avec ce style on peut écrire la géométrie et la mécanique de la nature, jamais sa poésie, ni même son histoire. La nature n'est pas toujours noble et majestueuse, mais elle vit ; quand vous me la peignez autrement que vivante, je vois quelque chose qui s'appelle cadavre.

Si je dois lire Buffon en logicien, en grammairien, en rhéteur, en homme d'élégante compagnie, je puis m'associer à tous les éloges que l'on a faits de son style, et pla-

cer ses portraits d'animaux au-dessus de la nature elle-même ; mais si l'on me permet de le lire en poëte, je suis obligé de confesser que je ne connais pas de lecture plus pénible pour un homme qui lit simplement, en vue du fond des choses, en vue de son instruction et de son émotion, et non pas pour le plaisir de peser des termes, de compter et de mesurer des périodes. Je me sens introduit par Buffon, non dans la nature et en face des êtres vivants, mais au milieu du muséum zoologique ; là, dans la majesté du style de leur historien, ces animaux m'apparaissent correctement alignés, parfois avec leurs attitudes vraies, parfois même avec leur couleur conservée ; mais, en tout cas, immobiles et morts, et, pour dire le mot propre, soigneusement empaillés.

Le style abstrait préconisé par Buffon et pratiqué par le dix-huitième siècle, est incapable de rendre la couleur, la forme, le mouvement même et, par conséquent, la vie. Si quelque part ce style est hors de propos, c'est dans la description de l'univers physique. La forme qu'emploie Buffon, et par tempérament et par système, ne permet pas de lui donner le nom de peintre et de reconnaître en lui le sentiment poétique de la nature.

Pour peindre avec les chaudes couleurs de la vérité, avec le relief et l'animation de la vie, il ne faut pas seulement avoir senti avec une âme plus passionnée et plus délicate que celle de Buffon ; il faut avoir vu et touché avec les sens ; il faut avoir aimé et fréquenté les grandes scènes de la nature, l'avoir étudiée ailleurs que là où elle a subi l'empreinte de l'homme ; être sorti de la zone et du paysage habituels ; il faut avoir éprouvé en poëte les

émotions, les terreurs mêmes de l'inconnu, avant de les analyser et de les décrire avec la sagacité scientifique.

Buffon visita Londres, quelques provinces de la France et de l'Italie; ce furent ses seuls voyages ; ils n'ont laissé aucune trace dans ses écrits : c'est là une preuve que l'amour de la nature, l'observation même, tinrent fort peu de place dans ces excursions de l'homme du monde. Tous ceux qui ont cherché la nature dans leurs voyages, tous ceux à qui elle a réellement parlé, ont été entraînés à nous traduire quelque chose de leurs impressions personnelles dans un langage animé par la couleur locale des sites qu'ils ont parcourus, et imprégné de la vie et du grand air qu'ils ont respiré. La poésie, étouffée en France dans les salons philosophiques du dix-huitième siècle, avait besoin pour se ranimer de la brise des Alpes, du soleil de l'Inde et de l'ombre des forêts vierges du Nouveau-Monde.

L'œuvre de Buffon, privée de ces poétiques couleurs, a peut-être dans la froideur sculpturale de ses lignes, quelque chose de plus solide, une sereine immobilité qui convient mieux à la science, qui lui donne une physionomie plus antique, plus durable, plus universelle. Comme savant et comme philosophe, il eût gagné à plus de sobriété ; son style a trop de magnificence oratoire, s'il manque de vigueur pittoresque; la science exige plus de simplicité, la poésie en profite souvent.

Le livre de Buffon reste donc comme une noble et grandiose introduction littéraire aux études abstraites de la science moderne ; il rappelle, par l'étendue des sujets qu'il embrasse, par la grandeur de la pensée, ces cosmogonies des premiers sages de la Grèce qui ont préludé aux véritables études philosophiques. Nous avons dû

l'interroger à propos du sujet qui nous occupe, comme une des sources où le sentiment de la nature aurait pu s'alimenter au dix-huitième siècle, s'il avait dû se montrer dans la poésie de cette époque. Mais ce n'est pas encore dans Buffon que nous verrons apparaître la poésie de la nature ; ce sera dans une âme plus vive et plus passionnée que la sienne, dans celle de J.-J. Rousseau.

CHAPITRE III

J.-J. ROUSSEAU

I

Le sentiment de la nature sous sa physionomie moderne se montre pour la première fois dans les écrits de J.-J. Rousseau ; ce n'est pas encore toute la poésie de la nature avec la profondeur de ses horizons, avec le riche coloris de ses premiers plans et telle qu'elle éclatera dans Chateaubriand, dans Lamartine et dans V. Hugo ; c'est la naissante émotion de l'âme prête à s'ouvrir à ces grands spectacles, d'une âme attentive qui les recherche avec sympathie et va les peindre avec sincérité. L'hôte de Montmorency et des Charmettes est le premier parmi nous qui ait fait entrer dans sa vie, comme des témoins sensibles à ses peines et à ses joies, le paysage qu'il habitait avec tous les êtres dont ce coin de la terre était peuplé ; le premier il a reçu des lieux choisis pour ses retraites ou découverts dans ses promenades, des impressions assez profondes, assez sérieuses, pour devenir en lui des biens ou des maux réels.

Avant Rousseau, les émotions de l'âme suffisaient pleinement à nos poëtes, leur imagination n'empruntait rien au spectacle des champs ; les fortes passions des âges

héroïques ne se laissent pas distraire par les décorations du site qui leur sert de théâtre. Le poëte moderne, à partir de la *Nouvelle Héloïse*, accepte du paysage qui l'entoure un des éléments de son émotion. La passion de Rousseau lui permet d'apercevoir autre chose qu'elle-même et de refléter la nature qui l'encadre, peut-être à cause du caractère de cette passion, un peu imaginaire dans sa sincérité.

Serait-ce, au contraire, de la surabondance même de la passion que jaillit pour se répandre et pour animer l'univers, ce sentiment inconnu à la littérature raisonnable et réglée du dix-septième siècle? La vraie sensibilité, la vraie passion s'est-elle accrue ou affaiblie depuis Rousseau? Nous n'en déciderons pas ici. Mais, dans tous les cas, elle s'est modifiée et dans son essence et dans sa forme. C'est l'âme humaine qui a changé en face de la nature immuable. Comme, par le fait, la nature s'est enrichie pour nous, il est difficile de croire que notre âme se soit appauvrie, puisqu'elle a eu de quoi donner au monde extérieur.

La nature a d'éternelles magnificences qui lui viennent de la présence de Dieu; elle a, aussi, une vie et une beauté qui lui sont particulières. Mais la poésie proprement dite lui vient de la présence de l'homme; elle la reçoit du cœur humain. C'est dans un certain état du cœur qu'on doit chercher le principe du sentiment poétique de la nature; il ne réside pas seulement dans l'imagination et dans les sens. L'imagination française s'est beaucoup modifiée depuis Rousseau, et avec elle les diverses conditions nécessaires au sentiment de la nature, pour qu'il se traduise dans la poésie et dans les arts. Mais cet état du cœur qui nous intéresse poétiquement à

la nature, qui développe l'affinité secrète préétablie entre les lieux et les sentiments, ce premier principe de la poésie de la nature date chez nous de l'auteur de la *Nouvelle Héloïse* et des *Confessions*. Rousseau ne donne pas encore au paysage ces horizons infinis, cette vie sympathique qu'il reçoit dans nos poëtes et dans nos peintres modernes ; son style ne s'est pas encore chargé de ces couleurs, parfois exubérantes, que nous empruntons au monde champêtre ; mais c'est lui qui a commencé à nous donner le goût des champs, lui qui, le premier, nous a tirés des salons et des villes ; mais c'est de lui, enfin, que nous vient cette disposition morale, cette maladie, si l'on veut, qui nous fait chercher et goûter la solitude.

Quel est chez Rousseau le caractère particulier du sentiment de la nature ?

Trois éléments essentiels constituent cette poésie répandue à flots dans le monde sensible, et doivent se réfléchir dans l'esprit du poëte. Il y a dans la nature, et c'est là sa principale beauté, une image de l'infini ; un Dieu toujours présent s'y révèle forcément dans notre cœur à l'aspect de la création. L'idée divine est donc mêlée partout à la nature et lui donne pour ainsi dire sa substance et sa raison d'être. Mais l'âme humaine est aussi présente ; c'est elle qui anime la scène, qui lui donne son caractère sympathique et moral, qui lui apporte la vie ; car l'âme humaine est ce qu'il y a de plus vivant dans le monde qu'elle habite. Mais l'âme n'est pas seule vivante dans la nature; elle est entourée d'objets qui, à des degrés inférieurs et divers, participent tous à la vie. C'est dans cette possession commune de la vie que s'établissent les rapports sympathiques de l'âme et de la nature ; c'est

parce que la nature est vivante dans tous les êtres qui la composent qu'elle affecte la sensibilité de l'homme. Nous l'aimons parce que nous sommes en elle, et que nous la voyons, que nous la faisons sensible comme nous. Le sentiment de la vie en nous-mêmes se lie donc au sentiment de la vie dans la nature; l'état de notre cœur, les divers modes de notre sensibilité enlèvent ou apportent, selon l'occasion, de la vie, et par conséquent de la poésie à la nature.

Outre l'idée de Dieu qui est, pour ainsi dire, sa substance, outre sa vie propre, mêlée à la nôtre et distincte pourtant, la nature possède encore une forme qui touche nos sens et qui donne aux objets leur individualité.

Par l'élément divin qu'elle renferme, la nature s'adresse donc à l'élément divin de nous-mêmes, à la raison, à ce qu'il y a de plus général et de plus élevé, l'âme; par la vie propre qui l'anime et qui correspond à notre propre vie dans une communion nécessaire, elle émeut en nous la sensibilité morale, le cœur en un mot; enfin par sa forme matérielle, c'est-à-dire par la réunion des contours, des couleurs, des sons, des senteurs, etc., elle affecte nos sens, elle met en jeu notre imagination.

Il faut voir l'univers par ces trois côtés à la fois: il faut recevoir de lui cette triple inspiration pour prétendre à en reproduire la poésie. La nature parle au philosophe, au cœur ému, à l'artiste; le poëte doit être tout cela. Pour savoir jusqu'à quel degré le poëte a pénétré dans l'intimité de la nature et profité des richesses qu'elle renferme, nous devons interroger sa philosophie, sa sensibilité, son imagination. Sachons quelle est sa pensée sur Dieu, sa sympathie pour les créatures, sa ca-

pacité à recevoir les impressions de la forme et à les reproduire.

C'est à ce point de vue particulier que nous allons étudier, dans Rousseau, la religion, l'état moral, le style.

Rousseau s'élève par un sincère élan du cœur au-dessus de l'athéisme et de l'ironie sceptique des philosophes de son temps ; le nom de Dieu est, sur ses lèvres, autre chose qu'une précaution oratoire, comme sur les lèvres de Buffon ; c'est du fond du cœur qu'il le prononce, c'est avec une conviction enthousiaste et passionnée qu'il élève son âme vers lui. Il met à séparer sa doctrine du matérialisme contemporain toute l'énergie d'un homme de foi, et souvent toute l'amertume et tout le dédain d'un esprit aigri et d'un misanthrope. Il est dans son déisme, dans sa croyance à la religion naturelle, non-seulement convaincu, mais ardent, attendri, tout prêt à de pieuses effusions. Bénissons-le d'avoir sauvé l'idée d'un Dieu, si vague et si lointain que ce Dieu lui apparaisse ; c'est par là qu'il garde une place à part dans le dix-huitième siècle, et que le mépris et la haine qui frappent si justement beaucoup de ses contemporains, se changent devant lui en une compatissance presque affectueuse.

Rousseau est vrai, il est éloquent lorsqu'il se défend d'être un impie, « *comme s'il avait publié le livre de l'Esprit.* »

La pensée d'un Dieu créateur, d'un Dieu juste et bon, est fortement enracinée dans son esprit et dans son cœur. Mais, malgré l'hommage qu'il rend à l'Évangile avec tant d'éloquence et même de sincérité, malgré le sentiment qui l'anime lorsqu'il parle du Créateur, ce n'est pas le Dieu véritable, ce n'est pas la Providence chrétienne qu'il aperçoit dans ce grand spectacle de l'univers.

Le dieu du déisme, celui de Rousseau, malgré quelques traits plus doux et plus paternels, est relégué en dehors de son œuvre dans une impassible majesté qui ressemble trop à l'impuissance et à l'inaction. C'est une théorie moins irréligieuse sans doute, mais presque aussi stérile pour la poésie, et surtout pour la poésie de la nature, que le pur athéisme. L'atomisme épicurien, par ses rapports avec le panthéisme, serait lui-même d'une plus grande ressource poétique. Il conserve au moins l'idée de la vie répandue dans l'univers, d'une vie divisée à l'infini dans chaque molécule, dans chaque atome, mais qui suppose à chaque atome, à chaque agrégat, une espèce d'activité individuelle, et une signification dans l'ensemble du grand tout.

Lucrèce a été un grand poëte avec la doctrine d'Épicure. Le déisme pur, cette doctrine sèche et morne, ne saurait avoir de poëtes, et surtout des poëtes s'inspirant de la nature. L'univers, aux yeux du déiste, n'est qu'une grande machine une fois montée, et désormais étrangère au mécanicien qui l'a construite. Le rapport de la montre à l'horloger est l'explication favorite que donne ce système du problème de la création. Ce dieu remplacé à tout jamais dans la direction de son œuvre par des lois fatales, ce dieu sans liberté et sans amour, et qui règne sans gouverner dans son éternité solitaire, ce dieu absent du monde est bien vite oublié de lui ; sa royauté n'est qu'un vain mot qu'on peut effacer sans rien changer au train de l'univers. Cette hypothèse dont le vide majestueux ne sert qu'à éloigner de ses partisans l'accusation toujours odieuse d'athéisme, a pour eux le mérite de les débarrasser de la prière, de la grâce, des miracles, de toute idée d'un monde surnaturel; or, c'est parce que le

monde surnaturel existe, qu'il y a une poésie de la nature.

Si la nature n'est qu'une grande machine dans le genre d'une horloge, c'est une horloge qui n'a pas même d'heure à marquer, car les heures n'existent que pour celui qui peut les compter par la succession des sentiments et de la vie. Si au fond du monde visible il n'y a pas un monde invisible incorporé à lui pour ainsi dire, si la pensée et l'amour du Créateur ne sont pas toujours intimement unis à la forme et à la vie qu'il a données à son œuvre, si la nature n'exprime et ne représente rien de supérieur à elle; si elle ne traduit pas l'âme de Dieu à l'âme de l'homme, il est inutile que nous cherchions à l'interroger, elle n'existe pas pour la poésie.

Confondre l'univers avec son auteur, refuser à Dieu une existence indépendante et personnelle, admettre en un mot le panthéisme, c'est là, sans doute, une erreur, en elle-même aussi grave que celle de l'athée, une erreur subversive de la liberté et de la moralité des actions humaines; mais si elle appauvrit notre conscience et notre activité personnelle, on peut dire jusqu'à un certain point qu'elle enrichit le monde extérieur de tout ce que nous perdons; elle identifie avec lui la pensée, le sentiment, la vie, et, s'il était possible, la liberté. Pour le poëte du panthéisme, la nature visible est plus qu'un immense symbole; elle est à la fois le signe et la chose signifiée; elle est Dieu lui-même sensible à tous nos organes, accessible à toutes nos perceptions, elle est l'être par excellence et dans toute sa plénitude.

Chacun des moindres phénomènes de la vie, chacun des moindres détails de la forme dans la nature acquiert ainsi une immense importance par son rapport intime avec l'ensemble; car cette forme représente à un degré

quelconque la pensée et la vie de Dieu; elle est une lettre vivante de son nom, un trait de sa physionomie, un accident de son infinie substance. Aussi la nature tient-elle une si grande place dans la poésie du panthéisme, que l'homme en disparaît presque entièrement; voyez ce que devient la personnalité humaine dans la plupart des poëmes indiens! La poésie du panthéisme est donc essentiellement la poésie de la nature; elle n'est même que cela. La poésie de l'âme, la poésie de l'héroïsme et de la liberté morale, ne se développent qu'aux dépens de cette religion de la nature.

La religion de Rousseau est loin d'être ce culte du grand Tout; ce n'est pas non plus la religion de l'invisible surnaturel; son déisme, aussi profondément séparé de l'idée chrétienne que du panthéisme oriental, ne laisse subsister qu'une adoration, celle du moi humain. Ce n'est pas le moi héroïque du stoïcien; il a conservé du stoïcisme l'orgueil, il emprunte au christianisme un attendrissement de cœur, au tempérament moderne une délicatesse de nerfs qui font de cette personnalité exaltée un type de présomptueuse faiblesse.

Malgré cette sensibilité dont il se pare et dont il fait le principe de sa morale, Rousseau ne professe pas d'autre métaphysique, d'autre religion que le déisme étroit et sec qui sépare si profondément Dieu de l'âme humaine et de l'univers, et qui, par conséquent, prive la nature de son élément poétique le plus élevé, la présence réelle du Créateur. Il rompt cette communication perpétuelle qui existe entre elle et son principe, et qui l'unit à Dieu aussi étroitement que le signe et le langage sont unis à la pensée, que l'expression est unie au sentiment. La profession de foi du *Vicaire Savoyard*, mal-

gré les éloquentes et sincères réserves que fait le cœur de l'écrivain en faveur de l'Évangile, ne contient au fond que le déisme pur.

La façon par exemple dont le philosophe explique qu'il ne prie pas Dieu, exclut l'union de Dieu avec la nature, la libre action qu'il conserve sur elle, aussi bien qu'elle écarte l'action de Dieu sur l'âme humaine par le fait de la grâce.

Dans tous les écrits de Rousseau, si l'on perce la déclamation et les formes exaltées du sentiment pour arriver à l'idée pure, on ne rencontre que le déisme, « cette religion, disait plaisamment Henri Heine, inventée par les horlogers de Genève. » Dieu est absent et distinct de la nature comme l'horloger de la montre; et par conséquent, la nature ne témoigne rien de la vie et de la pensée de Dieu; la nature est vide de sens, elle n'a pas de signification morale et poétique.

C'est en effet la présence de Dieu, le sentiment de l'infini, qui manque au paysage de Rousseau. Ses tableaux n'ont pas d'horizon et ne nous ouvrent aucune perspective sur le monde invisible; ils sont exacts, mais bornés et sans profondeur. Né au pied des Alpes, Rousseau n'a jamais pénétré dans leurs véritables sanctuaires; il n'a jamais gravi les hauts sommets. Évidemment, ce n'est pas l'émotion religieuse, la pensée divine, qu'il cherche dans la nature, il y porte sa tenace préoccupation du moi; il ne se laisse pas aller un seul instant à ces impressions, très-vagues si l'on veut, très-indéfinissables, mais qui n'en sont pas moins vraies et profondes, celles qui établissent, à travers le milieu sympathique de la nature, une rapide, mais vivifiante communion entre l'âme et l'infini.

II

Pour bien juger à quel point les descriptions de Rousseau manquent d'horizon et d'élévation poétique, il n'y a qu'à les confronter avec les pages des écrivains qui ont vraiment possédé le sentiment religieux de la nature, comme Chateaubriand, Lamartine et d'autres poëtes modernes. Le paysage de ces derniers possède l'étendue, le mouvement, la lumière, la vie; non pas seulement parce qu'il est traversé en tous sens par la pensée de l'homme comme celui de Rousseau, mais parce qu'il est rempli, pour ainsi dire, des émanations de l'invisible, parce qu'on y sent circuler l'idée de Dieu et de l'infini, parce que toutes les formes y sont transparentes et laissent apercevoir le monde moral, le seul monde réel, le seul où résident en vérité la lumière, le mouvement et la vie. Toute forme, et par conséquent toute la nature, n'est poétique qu'en vertu de l'idée qu'elle recouvre, comme elle n'est vivante que parce qu'il y a une âme qui lui communique sa vie. Cette âme du monde, cet esprit de Dieu ne respire pas dans la nature peinte par Rousseau; mais l'âme humaine commence à s'y mêler aux objets divers, c'est par là que Rousseau se distingue des écrivains sèchement descriptifs du dix-huitième siècle, par là qu'il touche à la poésie, et qu'il tient en germe le vrai sentiment de la nature.

Le don de voir la nature avec une véritable sympathie, de lire dans ses images l'expression de nos propres sentiments, d'intéresser, pour ainsi dire, le paysage à

l'homme comme l'homme s'intéresse lui-même au paysage, cette sensibilité qui prend tous les objets pour complices de ses douleurs et de ses joies, c'est le don que possède Rousseau et que nous tenons de lui. Toutefois l'attrait qui l'emporte vers la campagne ne dépasse pas une certaine zone modérée, celle que remplissent les traces de l'homme, celle où son travail domine, celle qui a reçu de lui sa physionomie et qui a perdu la virginité de son caractère primitif et divin. Dans ses voyages comme dans ses impressions, Rousseau ne franchit jamais la campagne proprement dite pour entrer dans le désert, et se trouver en face d'un monde qui ne porte d'autres vestiges que ceux de la divinité. En cela il témoigne à la fois, et de son étroit déisme privé de l'idée de l'infini, et de sa religion tout humaine pour qui le moi est le centre, la seule explication, la seule divinité de l'univers. Rousseau ne peut rien voir en dehors de sa personnalité; dès que la nature cesse d'avoir avec lui-même, avec ses goûts, avec ses besoins un rapport direct, il n'y donne plus son attention. Il ne s'intéresse qu'aux champs cultivés, le désert n'a rien à lui dire. Nous trouvons à peine dans ses descriptions quelques traits qui se rapportent à ces magnifiques solitudes des Alpes, dont il était si voisin; il ne s'aventure guère hors des lieux où l'on vendange, où l'on moissonne. La beauté de la nature ne se sépare pas à ses yeux de son utilité; et, sous sa sensibilité vraie ou exagérée, se découvre un fonds de positivisme qui sent la terre natale de Genève, et qui annonce le monde politique dont Rousseau est le prophète. Certes, ses peintures sont plus vivantes et plus animées que les froids procès-verbaux de Saint-Lambert et de Delille, mais tout un monde les sépare des paysages pal-

pitants de Chateaubriand, de Lamartine et de Victor Hugo. La description, dans Rousseau, n'est plus sans doute l'ancien jardin français coupé de longues lignes de buis et complanté d'ifs pyramidaux ou cylindriques, mais ce n'est pas encore la vraie nature, celle des grandes forêts et des montagnes, pas même le vrai monde rustique avec ses larges horizons. C'est le jardin anglais, c'est le verger de M. de Volmar, dont l'air naturel est si savamment apprêté, et dont les sites imprévus sont comme les incidents de la vie et de l'éducation d'Émile, l'œuvre d'une combinaison plus fausse encore et plus stérile qu'elle est ingénieuse. Quelques traits des lettres de Rousseau plus vivants que les scènes de la *Nouvelle Héloïse*, plus sincères que les *Confessions*, nous le montrent cependant parfois sur le bord de la vraie poésie de la nature, et prêt à s'élancer dans cet infini ; mais ses ailes sont retenues par deux lourdes chaînes : son étroit déisme, et sa personnalité incapable de s'abdiquer un moment.

La personnalité de Rousseau, cette sensibilité chagrine, étrangement combinée d'enthousiasme sincère et de profond égoïsme, est la clef de toutes ses doctrines, le ressort de son éloquence, la séve âcre et généreuse de son style. S'il est vrai de tout écrivain que le style c'est l'homme lui-même, cela est vrai surtout de Rousseau et des écrivains modernes à partir de son influence. Avant lui il y a chez tous les penseurs, chez tous les écrivains une prédominance de l'élément impersonnel, c'est-à-dire, en réalité, de la raison, de la vérité et de la beauté pure qui, par sa puissance, élève leurs idées pour ainsi dire au-dessus d'eux-mêmes, et donne à leur style des qualités indépendantes du sens personnel, de l'ima-

gination, du tempérament de l'auteur. A la fermeté d'esprit, à la grandeur d'âme naturelle à des hommes tels que Corneille et Bossuet, s'ajoute une force, une élévation particulière due à la tradition sur laquelle ils s'appuient; à une grande autorité qu'ils reconnaissent et qui réside en dehors et au-dessus de leur génie. Le style de ces nobles écrivains du dix-septième siècle et de l'antiquité représente sans doute leur âme, mais quelque chose de plus encore que leur génie personnel, quelque chose d'universel, le sens commun; quelque chose d'éternel et de divin, la raison.

C'est la vie de J.-J. Rousseau qui donne une date fixe à l'envahissement du caractère personnel, de la sensibilité maladive du tempérament et de l'humeur dans le domaine de la philosophie et de la poésie; c'est chez lui que commence ce fait, qu'il faut se résigner à reconnaître chez les contemporains et chez les plus illustres, l'affaiblissement de la raison. Ce qui est éternel, universel, divin dans la vérité, se retire peu à peu de nos esprits pour laisser prédominer ce qui est particulier, ce qui est personnel, ce qui provient des impressions de nos organes et non pas des intuitions de notre esprit. Le style gagne à ce changement quelque chose de plus ému, de plus passionné, une éloquence plus contagieuse parce qu'elle s'adresse aux nerfs, et que les nerfs sont plus communs que l'intelligence et la vraie sensibilité. Les paradoxes, sous ces plumes maladives, deviennent plus entraînants que les plus hautes maximes de la sagesse ne l'étaient jadis sur les lèvres les plus sainement éloquentes; il existe alors dans ce style une moins grande part de la vérité. Le style de Rousseau c'est Rousseau lui-même, plus encore que le style de Voltaire n'est tout

Voltaire, que le style de Montesquieu n'est tout Montesquieu, que le style de Buffon n'est tout Buffon. Car chez Rousseau la raison est au service de la sensibilité au lieu de lui commander; la vérité chez lui est passagère comme la santé et dépend d'une évolution de son tempérament; et à partir de lui cette loi a survécu dans notre littérature.

Un pareil état de l'âme, qu'on a appelé à juste titre la maladie de Rousseau et qui s'est transmise à sa postérité intellectuelle, est, il faut le reconnaître, une des sources, mais non pas la seule heureusement, de cet attrait plus vif pour les champs et le monde extérieur qui se manifeste dans notre poésie depuis la fin du dix-huitième siècle. Chez nos grands lyriques contemporains, chez nos romanciers, dans presque tous les esprits de notre temps, le sentiment de la nature devenu si riche d'émotions et de couleurs, est mélangé souvent d'un élément malsain et subversif. Ce principe maladif nous a été transmis par Rousseau avec l'état moral qui nous a rendus plus sensibles, plus attentifs, plus sympathiques aux harmonies poétiques de la création. D'autres éléments plus élevés, et par-dessus tout l'inspiration religieuse, sont venus corriger, ennoblir chez plusieurs, ce sentiment né, ainsi, avec un virus originel, et en faire une source légitime de vraie et grande poésie. Mais il est certain que cet amour de la nature éclos parmi nous dans l'âme de Rousseau, risquait de garder de cette puissante et douloureuse personnalité quelque chose de malsain comme elle.

Toutes les fois que l'on parle de Rousseau avec une certaine sévérité, on s'expose à des accusations d'injustice, fondées sur les preuves qui semblent les plus évi-

dentes, sur des citations prises dans Rousseau lui-même, et qui témoignent de toutes les vérités contraires aux erreurs qu'on lui reproche. Il a pris soin si souvent de se réfuter lui-même, il a entassé autour de chaque question un si grand nombre d'idées contradictoires que l'on peut toujours objecter à celui qui frappe une de ses fausses doctrines, que là n'est pas le véritable Rousseau. Ses théories et ses actions, sa correspondance et ses écrits publiés se démentent les uns les autres, à chaque instant; et dans ses ouvrages les plus dogmatiques, le pour et le contre se trouvent si bien mêlés qu'il est souvent difficile de distinguer quelle est sa vraie pensée personnelle. Un grand nombre de ses lettres corrigent avec un admirable bon sens les exagérations de ses écrits, et nous aident à mieux découvrir son vrai caractère que les aveux menteurs de ses *Confessions*.

Est-ce à dire qu'il nous soit interdit de juger et de condamner l'ensemble pernicieux de la pensée de Rousseau, parce qu'il est meilleur dans ses lettres, pour le bon sens et la sincérité que dans l'*Émile*, la *Nouvelle Héloïse* et le *Contrat social?* Non, le vrai Rousseau, dans l'histoire littéraire, n'est pas celui dout les érudits et les critiques ingénieux feront et déferont éternellement l'inexplicable portrait, d'après des milliers de lignes contradictoires éparses çà et là dans sa correspondance et dans les mémoires contemporains; c'est encore moins cette âme jugée dans ses plus secrètes profondeurs dont Dieu, qui peut seul sonder les cœurs et les reins, a pesé les mérites et les démérites, au jour de la miséricorde; le vrai Rousseau, pour la postérité comme pour son temps, est celui dont la figure existe taillée de ses propres mains dans son œuvre publique, surtout dans

les parties de son œuvre à l'aide desquelles il a cherché et obtenu la popularité. Le vrai Rousseau est celui qui a été imité, qui a engendré des milliers d'esprits à son image ; sa vraie nature est tout entière dans la nature de son influence. Rousseau est quelque chose comme un fondateur de religion.

Le vrai caractère d'un chef de secte est toujours entouré de beaucoup de mystère, mais il éclate en toute évidence dans la doctrine qu'il a créée et dans le caractère de ses dévots.

Cet état de l'âme, qu'on a justement appelé la maladie de Rousseau, est digne, sans doute, du plus grand intérêt, quand on l'étudie dans cet homme de génie lui-même. Malheureusement ce vice d'humeur a été transmis à des générations entières. Le génie a disparu, la maladie est restée très-profonde, et jusqu'ici très-incurable.

III

La poésie moderne, on peut dire même toute la littérature et les arts témoignent d'une incontestable tristesse. La mélancolie est un sentiment si généralement répandu dans les âmes et les écrits de notre époque que l'on a pu justement la considérer, avec madame de Staël, comme le signe d'une nouvelle ère poétique et morale. Ce sentiment inconnu de l'art antique se rattache sans doute, par son côté le plus pur et le plus élevé, au christianisme lui-même, et chez quelques nobles esprits il peut mériter d'être désigné à juste titre du nom charmant de nostalgie céleste. Mais chez les meilleurs mêmes d'entre

nous, tout n'est pas d'origine céleste dans cette nostalgie : il y a un fond de désirs et de mécomptes parfaitement terrestres dans la mélancolie commune à presque tous nos écrivains depuis Rousseau. Le dix-huitième siècle et la Révolution peuvent en revendiquer une part au moins aussi grande que celle du mysticisme chrétien.

Rousseau est le premier modèle de cette sensibilité mécontente et maladive qui fait le fond des esprits modernes et qui se traduit ailleurs même que dans la sphère poétique ; on en voit les traces jusque dans les théories sociales. Quelles sont les causes de ce mal dont souffrait tant Rousseau et dont il était si fier ?

Dans l'âme agitée de Rousseau, il y a sans doute, à la racine, cette séve d'aspirations infinies, cette ambition d'idéal qui a pénétré avec le christianisme dans le sang des races modernes et qui nous rend à la fois plus ardents à chercher le bonheur et plus incapables d'en jouir ici-bas. Mais sur ce fond de mélancolie spiritualiste et chrétienne, largement recouvert par une vase toute terrestre, c'est une séve égoïste qui fermente dans le cœur de Rousseau et de sa postérité, et qui engendre chez eux, à travers la sensibilité légitime, tant d'aigreur et d'amertume. Un sentiment nous apparaît, dégénéré du sentiment chrétien de l'infini jusqu'à devenir son contraire le plus dangereux. C'est un état de l'esprit qui prépare un monde inconnu dans le monde déjà renouvelé par le christianisme, qui signale l'avénement à la vie sociale de la prépondérance d'une race, ou du moins d'une classe nouvelle. Voici la première heure d'un autre âge de l'humanité. Les premiers adeptes de Rousseau, ceux qui ont apporté à la révolution française l'esprit le plus dogmatique et le plus enthousiaste, n'ont pas exagéré

l'importance de leur maître, tout en le glorifiant à l'encontre de la saine raison. Ceux qui étendent et complètent aujourd'hui son œuvre ne sont pas de taille à le faire oublier, et c'est son nom qui restera comme celui du fondateur et de l'apôtre.

Rousseau, c'est plus que l'avénement de la démocratie; c'est celui de l'homme moderne, celui de l'âme moderne issue de la démocratie, ou engloutie et transformée par elle. Il marque dans les lettres et dans la morale la fin suprême du génie héroïque de l'antiquité modifié, agrandi, mais conservé pourtant par le christianisme, et le commencement d'un sentimentalisme sensuel et sénile, mélange inconcevable d'un christianisme perverti et d'un pressentiment de cette religion de la chair dont le socialisme contemporain devait proclamer la réhabilitation. Rousseau est un fondateur de religion, car il a créé, ou du moins manifesté un état moral tout nouveau. Avant lui, les grands types de l'humanité avaient été successivement les héros des âges poétiques de la Grèce et de Rome, et le sage du stoïcisme, le saint du christianisme et le gentilhomme des races féodales. Cherchez tout ce qu'il y a de plus directement contraire à la nature du héros antique, du stoïcien, du saint et du gentilhomme, et vous aurez les éléments dont se compose le caractère de Rousseau et du démocrate moderne.

Dans cette lutte contre un passé, contre des traditions et des races que l'on détruit, auxquelles on succède avec le sentiment secret de leur rester inférieur, contre des croyances que l'on abolit sans pouvoir les remplacer, que l'on abandonne comme source de consolation et d'espérance, mais qui survivent à l'état de doute, de ten-

tation, d'inquiétude et de remords, l'âme humaine a contracté ces sombres accès, ce mécontentement, cette amertume, ce désespoir même, qui ont éclaté si éloquemment dans la littérature depuis Rousseau, en se mêlant parfois à cette nostalgie céleste, à la mélancolie d'origine spiritualiste et chrétienne. La tristesse de Rousseau n'est ni spiritualiste ni chrétienne ; elle ne dérive pas de telle ou telle influence philosophique ou religieuse subie par son âme ; elle naît de circonstances toutes personnelles et devient le germe d'une doctrine sans être engendrée d'aucune. C'est le tempérament, l'éducation, les aventures et surtout le rang social de Ronsseau qui donnent cette forme à sa sensibilité, et font d'elle une maladie que tant d'affinités avec cet homme ont rendue si contagieuse pour les nouvelles générations. La circonstance la plus décisive du tour d'esprit de Rousseau, c'est sa naissance dans un rang subalterne de la société, à une époque où la distinction des rangs était encore marquée, quoiqu'elle commencât à perdre sa raison d'être ; la seconde, c'est le fait de son éducation par lui-même, de la formation spontanée de son génie sans maître, sans études tranditionnelles, et presque sans secours d'autrui ; c'est enfin sa constitution physique, sa mauvaise santé, la délicatesse de ses organes.

Porté au plaisir par cette délicatesse même de ses sens et de son cœur, fait pour toutes les voluptés, sa pauvreté, sa condition sociale, ses infirmités avaient restreint, bien en deçà des bornes de son imagination, les jouissances qu'il lui avait été permis de goûter. Malgré la simplicité de désirs qu'il affecte, il aimait le luxe ; il en aimait au moins non pas le faste, mais la partie qui se

traduit en plaisirs réels pour la sensualité et l'imagination. Il ne serait pas si grand écrivain s'il n'avait eu le sentiment inné de la distinction et de l'élégance. Il confesse tout le charme que les femmes empruntent à ses yeux de leur toilette et de la blancheur patricienne de leurs mains. Il était fait, en un mot, d'esprit et de corps, pour être avide de tous les biens les plus relevés et en même temps les plus matériels que la richesse et la haute naissance peuvent donner. Très-peu stoïque de caractère, incapable de s'élever par l'effort d'une âme robuste au-dessus des désirs non satisfaits, et, malgré son orgueil, plus sensible encore à la peine et au plaisir qu'aux austères satisfactions d'un cœur qui les dédaigne, l'absence d'une foi religieuse et du frein que le christianisme met aux passions, le laissait livré à toutes ses convoitises inassouvies. Sa morale, qu'il fait reposer sur le sentiment tout seul, c'est-à-dire au fond sur un plaisir plus ou moins raffiné, ne pouvant lui interdire aucune ambition de volupté, comme la conscience de sa valeur ne lui interdisait aucune ambition d'orgueil. De toutes ces privations, dans une personnalité sensuelle et vaniteuse et dans un esprit qui n'est pas plus stoïque que chrétien, le fruit naturel c'est un mécontentement plein d'aigreur contre ceux qui semblent plus favorisés, c'est-à-dire l'envie. Tel est le principe de toutes ces déclamations contre les riches et les grands qui remplissent les livres de Rousseau, et qui depuis sont devenues le lieu commun du roman et du théâtre.

A cette cause de souffrance due à sa condition de naissance et à ses penchants, le génie même de Rousseau, les circonstances dans lesquelles son talent d'écrivain s'était formé, ajoutaient un autre principe de maladie qui con-

tribua à faire de sa sensibilité un supplice pour lui, et autour de lui un fléau social.

Rousseau, comme penseur et comme écrivain, est né de lui-même autant que cela est possible; il s'est donné à lui-même son éducation; le savoir et le talent il les a conquis sans aide et tout seul. A la fierté native du génie s'est jointe en lui cette autre fierté légitime de l'homme qui doit tout à son travail, à sa constance. Une telle fierté dans une âme plus sensible que généreuse, s'élève bien vite à cette exaltation de l'égoïsme qu'on appelle l'orgueil. L'esprit de Rousseau, père d'une innombrable génération d'esprits, n'a pas lui-même d'ancêtres; il a pu croire sincèrement ne pas en avoir; il n'a pas reçu de tradition; jamais sa personnalité ne s'est abdiquée devant la parole d'un maître. C'est là une situation presque toujours mauvaise pour l'âme humaine; elle engendre l'orgueil aussi fatalement que l'erreur. Rousseau était doublement pénétré de cet orgueil de l'homme fils de ses œuvres; il l'était par son originalité intellectuelle, il l'était par sa naissance dans une condition subalterne. L'homme qui n'a pas d'ancêtres, et qui en fait vanité par une opposition naturelle à celui qui se pare de ses aïeux, conçoit de sa propre personne, de sa valeur et de ses droits, une idée autrement exorbitante que celle qu'un droit héréditaire a pu donner. L'homme qui a reçu quelque avantage social de ses pères, est forcé de reconnaître qu'il ne se doit pas tout à lui-même. L'homme qui est forcé de tirer tout de son propre travail, à qui rien n'a été transmis, refuse d'avouer ce qu'il emprunte au fonds commun de son pays et de son temps; il en conçoit des prétentions sans limites. Aussi l'orgueil plébéien, n'en déplaise à tous les sophistes héritiers de

Rousseau, est quelque chose d'autrement profond, d'autrement invincible que toutes les fiertés patriciennes. Ce sentiment, haineux de sa nature, et cette vanité d'une intelligence sans traditions qui ne reconnaît pas d'autorité en dehors d'elle-même, combinés avec des besoins de jouissances non assouvis, composent l'irritable personnalité de Rousseau. Sa maladie est devenue l'état habituel et normal, pour ainsi dire, d'une grande part des populations modernes. Chez les hommes d'imagination c'est la mélancolie, dans toutes les âmes c'est l'amertume, le mécontentement, la révolte. Le fond de cette sensibilité douloureuse, ses causes morales, chez le maître et dans la foule, il faut bien les appeler par leur nom, c'est l'envie et l'orgueil.

Toute mélancolie ne dérive pas, sans doute, de ces sources empoisonnées. Outre les maux réels et les maux que l'on peut nommer, il y a dans l'âme humaine des tristesses sans nom, des aspirations douloureuses par leur immensité même, et que l'on ressent davantage à mesure que l'on s'élève plus haut dans la vie spirituelle. Il y a une mélancolie d'origine toute divine : cette nostalgie de l'infini n'entre que pour une bien faible part dans la maladie de Rousseau. Trop sensuel et trop positif pour oublier dans le rêve d'un autre monde ses griefs contre le monde réel, il est plus irrité que rêveur, plus misanthrope que mélancolique.

Quoi qu'il en soit de l'essence morale de la misanthropie de Rousseau et de cette sensibilité qui lui a survécu, il est certain qu'elles entrent pour beaucoup dans la poésie moderne, et qu'elles sont particulièrement une des causes qui ont tourné les imaginations vers la poésie du monde extérieur.

Cette digression si longue et pourtant si incomplète sur la sensibilité de Rousseau rentrait dans notre sujet ; car l'état moral de ce grand esprit est, en France du moins, le point de départ du sentiment de la nature. Dans le mouvement qui porte l'imagination de Rousseau vers la nature, il y a donc autant d'aversion pour la société et de misanthropie que d'attrait véritable pour les beautés de la création et de sympathie pour tout ce qui n'est point l'homme. Il y a aussi dans cette âme voluptueuse et sensuelle, quand elle s'ouvre aux charmes du paysage, plus d'appétit des jouissances nerveuses que la campagne peut donner, qu'il n'y a de besoin de contempler ses beautés intellectuelles, d'en tirer l'aliment moral qu'elle renferme, d'y vénérer l'image de l'Être infini.

En nous rendant compte de la religion de Rousseau, nous avons déjà vu comment sa façon de sentir la nature était privée d'un des éléments les plus poétiques, le sentiment de l'infini. Mais quoique Rousseau soit plus inspiré, en face de la nature, des rapports qu'elle a avec lui-même, avec l'homme, que de ses rapports avec Dieu, là encore il est incomplet. Il recueille et il constate avec assez d'exactitude dans un site et dans un phénomène le sentiment, surtout le plaisir presque physique qu'ils produisent; mais trop rarement il y découvre aussi l'idée qui doit éclore de ce sentiment. Il ne perd jamais de vue en décrivant le paysage, ce qu'un lieu peut rapporter de satisfactions positives et de bien-être matériel à ceux qui l'habitent; il aime à espérer les fruits tout en admirant les fleurs. Voyez les sites qu'il affectionne et qu'il décrit: l'habitation de l'homme y est toujours marquée; la commodité de la maison, la richesse de la culture, la facilité des

promenades est la première chose qui frappe les yeux de ce paysagiste. Ainsi il a placé les héros si romanesques, si ambitieux de sa *Nouvelle Héloïse*, dans un des plus beaux séjours du monde, au bord du lac de Genève, à l'entrée des plus grandes scènes de la nature des Alpes; il a séjourné lui-même longuement au pied de ces merveilleuses montagnes; il n'a pas éprouvé le besoin de faire pénétrer ses personnages et de pénétrer lui-même dans ces lieux inconnus et déserts. Les charmantes descriptions de Meillerie font regretter qu'il ne se soit pas avancé plus loin dans la montagne, et que, même dans ses excursions les plus lointaines, il lui ait toujours fallu dans son horizon une maison blanche avec un verger et des vignes.

Ce qu'il y a de beauté, de grandeur et surtout de vie dans la nature, indépendamment de la présence de l'homme, échappe à son imagination et à son pinceau. La pensée qui émane de cette vie, tout ce qu'elle exprime d'intellectuel, tout ce qu'elle traduit en images des idées absolues et des lois de l'esprit, rien de cela ne le frappe, et ce n'est pas ce qu'il cherche à nous traduire dans ses descriptions.

Où est donc la supériorité de Rousseau sur tous les poëtes du dix-huitième siècle comme peintre de paysage? N'a-t-il préparé notre imagination à sentir le monde extérieur plus vivement que ses devanciers, qu'en nous inspirant le dégoût du monde social? Comment est-il original et créateur d'un sentiment nouveau? En quoi témoigne-t-il, comme écrivain, de cette faculté nouvelle?

Rousseau est poëte dans la description de la nature, parce qu'il y transporte son émotion personnelle, qu'il anime les lieux de ses propres sentiments, qu'il rend les

objets non-seulement témoins, mais complices de sa passion. Il ne peint jamais un site pour le site lui-même, pour les beautés inhérentes à ses conditions matérielles de forme, de lumière et de couleur ; il le décrit en vue de ce que les lieux ont reçu de l'âme humaine, en vue de ce que son propre cœur y a déposé de ses souvenirs, de ses regrets, de ses craintes, de ses espérances. Ce n'est pas là cette énumération stérile d'objets sans vie, sans rapports avec notre âme, dépourvus de sympathie avec nous-mêmes et d'harmonie entre eux, ce n'est pas là, en un mot, ces lourds procès-verbaux de la poésie descriptive du dix-huitième siècle qui a trouvé en Delille sa perfection et sa fin. C'est déjà, sous son aspect le plus pathétique, la vraie poésie de la nature ; elle est encore privée de l'horizon divin, des perspectives de l'infini ; mais, si Dieu en est absent, le cœur de l'homme y est déjà tout entier. L'homme se reconnaît dans ce miroir avec toutes ses passions et il s'attendrit devant ce spectacle, sentant qu'il en est lui-même le plus essentiel acteur. Après Rousseau, il restait à donner au paysage son horizon métaphysique, sa valeur religieuse, son caractère divin ; mais son rôle dans le drame des sentiments humains était indiqué, sinon créé tout à fait. La nature va devenir la confidente de nos amours, intéressée elle-même à nos douleurs et à nos joies. Elle sera plus tard l'instigatrice d'une philosophie nouvelle, et, pour quelques-uns, elle doit effacer et remplacer celui dont elle n'est que la vivante image et le transparent symbole. Dans cette langue, inconnue avant Rousseau et autour de lui, il avait fait le premier progrès, le progrès décisif, il avait appris à déchiffrer les caractères, il avait commencé à lire dans ces emblèmes sacrés, dans ces hiéro-

glyphes vivants qui nous racontent à nous-mêmes toutes les scènes de notre drame intérieur. Il avait saisi la clef de cette harmonie préétablie entre le phénomène moral et le site de la nature.

IV

Outre les révélations qu'elle nous apporte de l'infini et que Rousseau n'a pas reçues d'elle, outre les palpitations de sa vie, qui battent à l'unisson de notre propre cœur, et que le cœur de l'écrivain passionné avait senties, la nature nous offre, dans la forme et dans la couleur, comme un monde de richesses particulières dont on peut goûter le charme et tirer le profit, indépendamment même de l'idée et du sentiment qu'en reçoivent le philosophe et le poëte, un ordre d'impressions spécial et réservé à l'artiste.

Il doit y avoir un artiste dans tout poëte et même dans tout écrivain, comme il y a au fond un philosophe. C'est dans le style que l'artiste exprime son caractère; il s'y montre plus ou moins préoccupé du dessin, ou du mouvement, ou de la couleur.

Le style donc, isolé même de la pensée, nous traduit un certain côté du sentiment de la nature. De quoi témoigne sur ce point le style de Rousseau, ce style d'une si magique puissance et qui soulèverait tant d'autres questions plus importantes que la question de couleur?

Le style de Rousseau est peu figuré, comme celui du dix-septième siècle et celui de son temps; il procède de l'intelligence et des tendances abstraites de l'es-

prit plutôt que de l'imagination. L'observation morale plutôt que la vue des objets extérieurs, a formé la pensée et le langage de l'écrivain. Mais si les images y sont rares, elles sont du moins plus vraies, plus neuves, plus directement empruntées au monde réel, moins banales, en un mot, que celles qui étaient en circulation dans la poésie de son temps, comme une monnaie courante dont l'empreinte est effacée. Rousseau, quand il décrit, n'a pas recours à la périphrase, cette ingénieuse ressource de la fausse délicatesse et des esprits stériles. Sans tomber jamais dans la trivialité du mot trop technique, il ne se fait pas, comme Buffon, une loi de ne nommer les choses que par les termes les plus généraux, il n'a pas horreur du mot propre. Mais, évidemment ce n'est pas l'imagination plastique qui le dirige dans le choix de ses expressions; il ne cherche pas à parler aux yeux par des épithètes tirées des qualités sensibles des objets, et ne s'occupe pas de ce côté du style que l'on a cultivé de nos jours avec exagération, et qu'on appelle la couleur. Sa prose en montre cependant beaucoup plus que la plupart des vers de son temps, qu'elle dépasse également par les autres qualités poétiques.

Mais la véritable langue des vers comporte un plus grand nombre de mots qui parlent aux sens et à l'imagination de l'artiste que l'on n'en trouve chez Rousseau. L'image est une des nécessités et des caractères distinctifs de la poésie; elle ne reparaît dans notre langue, neuve, brillante, énergique, qu'à partir de Chateaubriand. Ce côté purement pittoresque de la nature qui se reflète dans certains écrivains, de façon à ce que le peintre pourrait traduire immédiatement leurs tableaux sur la toile, comme s'il copiait le paysage ou l'objet lui-

même, n'a pas été aperçu par Rousseau. Son style est d'un homme éloquent, mais non pas d'un artiste attentif au détail de la couleur et du contour. C'est son émotion personnelle, c'est la contemplation de lui-même qui l'occupe toujours beaucoup plus que le spectacle du monde exterieur. Il y gagne un ordre de beauté plus élevé que la beauté pittoresque; mais comme peintre de la nature proprement dite, il reste inférieur aux écrivains qui l'ont suivi, quoique supérieur lui-même en ce genre à tous ses contemporains.

Le rôle de Jean-Jacques n'en est pas moins très-considérable dans l'histoire du sentiment de la nature chez les poëtes français; c'est lui qui a suscité les écrivains qui ont tourné définitivement notre imagination du côté des merveilles du monde visible; il est, à des titres divers, le maître de Bernardin de Saint-Pierre et de Chateaubriand. Il a tiré la poésie de l'atmosphère morbide des salons de Paris, pour lui faire respirer le grand air et lui faire aimer la campagne et la solitude. Mais, il faut le dire, ce n'est pas seulement par ses prédications en faveur de la nature qu'il a déterminé ce mouvement, et porté tant d'esprits à fuir la société, à se fuir eux-mêmes pour demander au désert tout ce qu'il nous offre de contemplation et d'oubli. C'est surtout parce qu'il a créé, pour ainsi dire, un état moral ouveau; parce qu'il représente dans la poésie, comme dans la religion et la politique, l'avénement d'une classe nouvelle; parce qu'il est le type de l'homme moderne avec son mécontentement de lui-même et de la société, avec ses souffrances réelles et factices, avec ses doutes et ses vagues aspirations, avec son défaut d'héroïsme et ses ambitions démesurées.

Le sentiment de la nature est sans doute un élément essentiel de toute poésie; mais, il faut le reconnaître, parmi les principes qui l'ont fait naître dans notre cœur il y a un élément malsain, antichrétien et matérialiste, un élément de décadence littéraire et morale; et c'est trop dans le sens de ce mauvais principe que s'est exercée l'influence de Rousseau en faveur du goût pour la nature.

L'esprit religieux qui devait agrandir, épurer, compléter ce sentiment des beautés du monde visible, ne rencontre dans Rousseau qu'un adversaire, moins violent, mais plus redoutable au fond que les encyclopédistes qu'il a combattus. Cet esprit ne devait souffler que plus tard, après le grand cataclysme de la révolution française; il date de la renaissance chrétienne à laquelle nous devons les *Martyrs*, les *Natchez*, les *Méditations* et les *Harmonies*. Une inspiration tout à fait spiritualiste et religieuse peut seule nous garantir des dangers d'une poésie trop attirée vers ce qui est étranger à l'âme humaine, vers des formes et des couleurs, en un mot, vers ce monde matériel que la conscience morale doit toujours dominer.

Il ne faut pas s'y tromper, dans notre amour actuel de la nature, réveillé de l'Inde et du monde oriental, il y a quelque chose qui sent la vieillesse, et qui touche par cet extrême à l'extrême enfance des peuples primitifs. Les passions et les ambitions héroïques, celles qui s'exercent dans l'enceinte de la cité humaine sont celles de la jeunesse et de la virilité; la poésie qui leur correspond s'inquiète assez peu de tout ce qui n'est pas l'homme. Le goût prédominant de la campagne, de la retraite et de l'églogue, est celui des gens qui ont trop vécu et des

civilisations énervées. Craignons que dans l'instinct qui depuis la fin du dix-huitième siècle porte nos imaginations vers la nature, il n'y ait un peu de la lassitude et de l'impuissance de ces empereurs devenus jardiniers et de ces voluptueux devenus anachorètes. Les enthousiasmes rustiques des contemporains de Rousseau et de Rousseau lui-même tiennent beaucoup du goût des vieillards pour l'inaction et la retraite, et de celui des épicuriens blasés pour les mets et les senteurs agrestes.

Dans Rousseau, malgré ses prétentions opposées, l'amour de la nature est solidaire d'un certain amollissement de la volonté et du cœur. Il se lie à cette réaction dont il est le plus éloquent organe contre le monde et les sentiments héroïques, contre les anciennes vertus, les anciens devoirs et les classes qui, jusqu'alors, les avaient représentés. Une morale nouvelle, le contraire du stoïcisme antique et de l'ascétisme chrétien, une morale qui donne aux actions des hommes le sentiment, c'est-à-dire la passion pour mobile et pour juge, commence à Rousseau. Cette morale envahit le monde avec les classes nouvelles dont elle émane. Si les poëtes tiennent à ne pas se faire les complices de cette décrépitude que la foule prend pour de la jeunesse, ils doivent tenir leur goût inné pour les magnificences de l'univers visible sous la sévère domination du sentiment de l'idéal et de la pensée morale et religieuse. Il faut qu'à travers toutes ces voix de la rêverie la fibre héroïque frémisse sans cesse, qu'elle soit prête au besoin à couvrir toutes les autres de ses vibrations, et que les notes les plus mélodieuses, ajoutées depuis quarante ans à la lyre de la France, n'étouffent pas dans notre cœur les mâles échos du grand Corneille.

CHAPITRE IV

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE

Rousseau a conduit nos imaginations jusqu'au seuil de la poésie de la nature, mais comme il arrive à la plupart des inventeurs, il n'est pas entré lui-même dans cette terre promise.

Nos poëtes avaient besoin de pénétrer en des contrées vierges pour que la nature, étudiée jusque-là dans les jardins seulement et dans les parcs, se révélât à eux dans toute sa magnificence. Le nouveau monde poétique ne pouvait être découvert que par d'aventureux voyageurs dans les forêts de l'Amérique et sous le ciel de l'Inde orientale, ce vieux sanctuaire des religions de la nature. Rousseau, dans ses voyages comme par son imagination, n'est jamais sorti de la nature habitée et ne s'est avancé jamais jusqu'aux sites vierges qu'il avait à sa portée dans les Alpes. A certain point de vue, on peut le louer d'avoir consacré ainsi tous ses tableaux à la figure de l'homme et de n'avoir pris la nature que pour le cadre ou le fond de la scène. Aux yeux de beaucoup de gens, l'excès commence immédiatement après Rousseau, et le centre de la poésie a été déplacé et porté du cœur humain dans les choses visibles ; d'après eux, la poésie a

rétrogradé jusqu'à l'Orient, et on a touché le seuil du panthéisme indien. C'est en effet vers l'Orient, où la nature n'a pas cessé de dominer l'âme humaine, qu'il fallait se diriger pour renouveler notre poésie à cette source, dangereuse peut-être, mais si riche d'éblouissantes merveilles. Le premier qui ait fait couler à grands flots cette veine inconnue dans notre littérature, Bernardin de Saint-Pierre, est allé la découvrir sous le ciel des tropiques, dans le voisinage de l'Inde. C'est là plus qu'une fortuite coïncidence ; le sentiment de la nature sera toujours lié au génie de l'Orient ; le véritable esprit de l'Europe lui est contraire, et toutes les fois que cet esprit sortira un peu de lui-même par la contemplation du monde extérieur et la rêverie, ce sera en vertu de quelque communication nouvelle avec le génie oriental.

C'est l'Ile-de-France qui a fait la poésie de Bernardin de Saint-Pierre, comme la campagne de Genève a fait celle de Rousseau. Aussi l'auteur de *Paul et Virginie* a-t-il la nouveauté, l'abondance et l'éclat des images. Le premier dans notre littérature, il est vraiment coloré et pittoresque, et fait jouer la lumière dans ses tableaux, la chaude lumière d'un soleil des tropiques. Si Rousseau conserve sur lui l'avantage d'un dessin plus net, plus ferme dans sa sobriété, plus accentué et plus élégant à la fois, il est un peu terne et gris comme le ciel du canton de Vaud, et médiocrement riche de végétation poétique comme nos vallées suisses comparées aux forêts de la Louisiane ou de l'Inde. Cette opulence un peu prodigue de Bernardin de Saint-Pierre n'est pas seulement un fruit du climat où il s'est enrichi, mais aussi du caractère de son imagination qui le poussait à faire une

moisson plus large dans la nature qu'il aima pour elle-même, pour les charmes qu'elle ne doit à personne, et non pas comme Rousseau, tantôt pour l'absence des hommes et par misanthropie, tantôt comme un complaisant miroir de sa passion, comme une officine de ses plaisirs, et si on peut le dire, par égoïsme.

Rousseau a rencontré la nature un peu par le hasard de sa première vie errante; Bernardin de Saint-Pierre est allé au-devant d'elle, il l'a cherchée par un instinct, par un amour préconçus. Sa muse à lui c'est bien la nature et non pas la passion; il a suivi la sirène au bout des mers; il est résolûment voyageur, il est en quête de l'inconnu; il n'est pas seulement campagnard en quête du bien-être, comme Rousseau qui vante la vie rustique par opposition à la vie de Paris, et qui cultive son paysage pour faire honte à l'oisiveté patricienne.

Un pas immense a donc été fait entre Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre. La poésie de la nature qui n'est qu'un accident heureux dans le génie du maître devient toute l'inspiration du disciple. Rousseau a usé du paysage comme en peut user un peintre d'histoire; Bernardin de Saint-Pierre l'a créé comme un genre distinct.

Il a plus que Rousseau les facultés propres du paysagiste, l'amour même du pittoresque, la vive curiosité des sites, des animaux et des plantes, la couleur et une certaine magie spéciale du pinceau. Comme Rousseau, il reste incomplet dans l'expression de cet élément invisible, indépendant de la peinture, et que la peinture cependant doit exprimer; en un mot sa pensée religieuse est au-dessous de son talent d'artiste et en abaisse le niveau.

Il faut, nous l'avons dit, un support philosophique à

la poésie de la nature, une idée qui étaye le sentiment poétique sous la forme et la couleur. La poésie vaut ce que vaut la doctrine. Le monde surnaturel, dont l'univers visible est la forme aux yeux de Bernardin de Saint-Pierre, n'est pas beaucoup plus réel, beaucoup plus vaste et plus solide que celui de Rousseau. Sa religion néanmoins est poétiquement supérieure à celle du *Vicaire Savoyard*. C'est toujours un déisme, mais plus large et plus ému, un dieu plus vivant dont la providence se fait mieux sentir ; c'est presque le Christianisme, en un mot, comme les *Études* et les *Harmonies de la nature* sont presque la poésie.

Si Bernardin de Saint-Pierre reste encore très-vague dans sa croyance à cette providence dont l'univers exprime la pensée et manifeste l'amour, trop indécis sur cette grande question des rapports de la nature avec le bien ou le mal moral, des limites dans lesquelles l'homme doit subir son influence ou la dominer, il admet du moins l'union plus étroite de l'œuvre à l'ouvrier, et en même temps plus de liberté, une action plus personnelle, plus morale, plus affectueuse dans le créateur. Il intéresse plus vivement le cœur de l'homme aux scènes de la création en les soumettant à une volonté plus compatissante à nos vœux, comme il excite plus fortement notre imagination par la variété, le mouvement des scènes, et par la peinture de cette vie qu'il semble parfois attribuer aux objets même inanimés. Il y a, enfin, chez lui quelle qu'en soit la valeur profonde ou naïve, une mythologie de la nature que ne comporte pas le déisme calviniste de Rousseau.

En prenant le mot dans une signification large et respectueuse et qui n'exclut pas l'orthodoxie chrétienne,

tout poëte a nécessairement sa mythologie de la nature ; il en associe les phénomènes à ses idées sur l'intervention de Dieu dans les actes de notre vie, sur nos destinées après la mort; il lui applique sa géographie du monde invisible; il y trace certaines régions théologiques, et la peuple nécessairement de telles ou telles familles d'esprits distincts de l'homme, génies, anges, fées, dieux secondaires, fantômes allégoriques, forces abstraites, personnifications empruntées soit à une religion positive, soit à l'imagination, soit même au dictionnaire scientifique. La poésie de la nature, en chacun de nous, vaut exactement la valeur métaphysique et morale de cette mythologie. Dans tous les temps, depuis le vaste panthéisme de l'Inde, jusqu'au spiritualisme chrétien, y compris le paganisme hellénique où tout prenait forme humaine dans la nature et dans l'invisible, les dogmes positifs et populaires ont toujours été plus féconds en poésie que les plus ingénieuses combinaisons des poëtes philosophes et savants. Bernardin de Saint-Pierre est entré plus avant que Rousseau dans la poésie de la nature en s'approchant plus que lui de la théologie chrétienne. Mais le raisonnement, les intentions dogmatiques et la controverse sont trop apparents chez l'auteur *des Études de la nature*. Sa poésie et son merveilleux sont trop calculés en vue de l'objection contre les athées et contre ceux qui considèrent la nature comme pervertie. Il fait plus souvent de la poétique que de la poésie, et veut tirer trop directement la leçon morale de la science physique. La poésie et la physique ne sont point en désaccord, mais elles procèdent de deux mondes différents et ne peuvent pas être données à l'esprit sous la même formule. La physique expose des lois fixes, la poésie s'inspire de sentiments

libres et variables. Bernardin de Saint-Pierre a trop l'air de penser que l'on peut dresser un formulaire poétique comme un formulaire de chimie, et que les combinaisons du sentiment et de l'image sont aussi fatales dans l'intelligence que celles des réactifs dans l'alambic.

Sans doute, il y a quelque chose de nécessaire dans les rapports des formes dans la nature avec les idées dans notre esprit. Toute la valeur poétique du monde extérieur, toute la portée morale des arts repose sur ce principe que la création est un langage immense qui exprime l'invisible, qui nous raconte la gloire de Dieu, selon le langage des livres saints. Mais de cette langue infinie personne n'écrira jamais la grammaire; le génie en devinera quelques règles, en assemblera quelques mots, mais le procédé par lequel il les trouve sera toujours un mystère et l'inventaire de ces divines analogies ne sera jamais dressé. Il y a dans cette recherche technique des harmonies à laquelle se livre Bernardin de Saint-Pierre quelque chose d'aussi puéril, parfois, qu'un dictionnaire du langage des fleurs. Le vrai poëte trouve dans les divers ordres de la création la couleur juste pour peindre un sentiment; mais aucune théorie ne peut lui indiquer à l'avance la plante ou l'animal qui doit la lui fournir. On a souvent essayé ce catalogue des analogies précises du monde physique et du monde moral. En général ces projets de codifications appartiennent à des cerveaux mieux meublés d'algèbre que de poésie et de bon sens. C'était une des prétentions, et celle-là du moins bien innocente, du fouriérisme, la plus sottement prosaïque des religions que nous avons vues pulluler depuis soixante ans.

L'auteur de *Paul et Virginie* a trop de poésie véritable pour rêver cette exactitude de traduction d'un sen-

timent par une couleur, une forme, une senteur déterminées; il incline trop, cependant, à la croire possible, et à considérer la nature comme un texte fini, parfaitement déchiffrable, et qui renferme non-seulement toutes les recettes du bien-être matériel, mais la révélation tout entière, et tout l'ordre moral et politique. On peut dire qu'il a trop visé à se faire le scolastique, le grammairien de la nature, pour en devenir pleinement le poëte. Ce qui lui a manqué surtout, c'est une vue plus claire du monde surnaturel, une vraie métaphysique, en un mot, une religion. Il y a dans sa manière de sentir la nature à la fois trop de théorie, trop de science, trop d'ingénieux raisonnement et pas assez de vraie philosophie. Ayez une philosophie, une croyance religieuse, mais laissez-les agir au fond de vous-même à votre insu, et ne cherchez pas la poésie de la nature par l'analyse, mais par le sens poëtique.

Surtout, ne demandez pas à la nature cette complète révélation qu'elle ne peut pas vous donner; ne la considérez pas comme la substance et la cause, quand elle n'est que le phénomène. N'espérez pas trouver toute la pensée infinie dans le signe fini. L'erreur de Bernardin de Saint-Pierre est d'avoir cru aussi que la raison et la tradition, que toute révélation pouvaient être remplacées par une révélation sortie de la nature. C'est dans les harmonies de la nature qu'il cherche la loi morale et jusqu'à l'ordre politique. Or la nature et l'observation confirment et complètent la raison et la tradition en matière de croyance religieuse et morale; elles les aident à s'imposer aux sentiments en les faisant pénétrer dans l'imagination; mais elles ne sauraient les suppléer dans leur office primordial. C'est la raison seule qui nous

donne les principes et non pas l'observation de la nature. Chercher dans les analogies du monde extérieur avec celui de l'âme la source et l'enseignement des devoirs et des lois, c'est d'abord rendre impossible toute morale solide; c'est enfin déflorer la nature et lui ôter sa poésie en introduisant quelque chose de trop positif et d'exact comme le chiffre dans ces harmonies, dont le charme est précisément d'être un peu vagues comme l'imagination, un peu variables comme le sentiment.

Bernardin de Saint-Pierre ne tire pas sa philosophie des principes de la raison ou de la tradition religieuse, il la demande au sentiment; non pas même, comme Rousseau, au sentiment moral intérieur, mais au sentiment du monde visible; il espère faire sortir de cette amoureuse contemplation le code entier de la religion, de la politique et de l'art. Il analyse trop en décrivant; le commentaire n'est pas assez voilé dans ses peintures, l'intention morale est sur le premier plan et beaucoup trop directe. Quand il parcourt le paysage avec l'imagination du poëte comme une scène animée par les mille drames de la vie, on dirait souvent qu'il le feuillette comme un manuel de science sociale, d'agriculture et d'hygiène. Ses descriptions ont parfois l'allure de la dissertation; et ce défaut se fait sentir jusque dans ce chef-d'œuvre, si justement populaire, *Paul et Virginie*.

Cet excès de dogmatisme, qui se glisse jusque dans la peinture du sentiment, se lie, et on ne l'a pas assez remarqué, à l'absence même d'une croyance religieuse positive. Si le poëte de *Paul et Virginie* s'était placé franchement dans la doctrine chrétienne, il aurait pu se dispenser de la plus grande part de ces raisonnements

et de ces réflexions théoriques qui refroidissent quelquefois les situations et alourdissent un peu son drame. Le père Aubry et le père Soüel, qui remplissent dans *Atala* et dans *René* l'office du vieillard de *Paul et Virginie*, sont beaucoup moins prolixes et verbeux que lui, et pénètrent plus intimement dans le fond des questions morales. C'est qu'ils parlent en vertu d'un dogme précis et non pas d'une religiosité vague. Il y a d'ailleurs un bénéfice certain pour le poëte à prendre son merveilleux et sa morale dans des croyances qui sont, ou qui ont été générales et populaires, et non pas dans les tendances indécises d'une religion encore à son crépuscule et qui n'aura peut-être pas son jour. Un écrivain qui s'appuie sur une mythologie traditionnelle est plus facilement compris. Il part d'idées et de faits connus de tous; il peut donc être plus sobre de théories et réduire les dissertations au profit de la peinture et du sentiment. Enfin il émeut davantage, car il s'adresse à des sentiments que le plus grand nombre a éprouvés, à des préjugés, si l'on veut, mais à des préjugés vivants et universels. La touchante histoire de Paul et Virginie perd quelque chose à être racontée par ce vieillard théophilanthrope, grand-prêtre à la fois trop raisonneur et trop naïf de cette divinité incertaine qu'il adore sous le nom de nature. Il émousse, en voulant le tremper de métaphysique, chaque trait d'imagination ou de cœur; il éteint les chaudes couleurs, l'ardente lumière du tableau sous la brume de ses commentaires. *Atala* et *René* nous touchent plus au vif par l'imagination, par la passion, et aussi par l'émotion religieuse qu'ils soulèvent sans y prétendre, par les questions qu'ils agitent sans les poser directement. On sent que de grands, d'éternels problèmes

y sont en jeu, et que même, dans les ombres dont cette lumière est mêlée, il y a d'immenses trouées par où jaillissent les vérités immuables, par où l'âme s'élance vers le Dieu réel, vers cet infini que sa raison et son cœur lui révèlent aussi sûrement que la nature.

Si Bernardin de Saint-Pierre réussit moins à nous émouvoir, ce n'est pas seulement parce qu'il est moins ému, moins orageux et moins passionné, moins grand écrivain et coloriste que Chateaubriand. C'est surtout parce que dans cette simplicité que l'on a opposée au romanesque de *René*, il y a bien plus de notes d'une justesse douteuse quoique moins enflées. Pour notre compte, nous ne sommes pas très-frappé de la vérité de *Paul et Virginie;* elle ne nous paraît pas plus vraisemblable que la poésie d'*Atala*. C'est une vérité analogue à celle des situations de l'*Émile* et de l'*Héloïse*, et de toutes ces productions si artificielles que le goût factice de la nature inspirait au dix-huitième siècle. Jusque dans cette catastrophe de Virginie qui a fait verser tant de larmes, notre admiration hésite ; car l'auteur ne nous a pas donné la clef de ce mystère d'héroïsme. Le *Code de la nature*, même idéalisé, aucun code sérieux, aucun idéal, ne prescrit à la jeune fille son sacrifice. Le code de la nature ne prescrit qu'une chose, c'est de vivre. La mort de Virginie me fait pleurer, mais il est impossible de deviner de quel devoir, de quelle passion elle est martyre. Je vois bien que l'auteur a voulu grandir son héroïne, mais son intention est perdue pour moi. Je suis suffisamment attendri du trépas de la jeune fille en vue des côtes de l'île, en face de son amant désespéré ; la fausse pudeur qui cause cette mort est un raffinement qui sent sa *Nouvelle*

Héloïse et la poésie de décadence, et qui n'ajoute rien à l'émotion vraie.

L'étroite philosophie de Bernardin de Saint-Pierre n'amoindrit pas seulement chez lui l'intérêt des situations, elle altère aussi la couleur et la vie de ses peintures. Comparez, pour en juger, ces tableaux avec ceux de *René* et de *Jocelyn!* On reconnaît dans ces dernières œuvres une imagination plus forte, un art plus avancé; on y trouve surtout la supériorité que donne un point de vue plus vrai, ou plus voisin de la vérité, et un procédé plus naturel dérivant de cette doctrine elle-même. Les images empruntées à la nature y expriment les situations de l'âme d'une manière plus juste et plus directe, précisément parce que ces situations sont prises dans l'étude de l'âme elle-même, qu'elles ne sont pas combinées en vue de telle ou telle harmonie avec la nature. Un sentiment étant donné, le génie poétique lui trouve spontanément sa figure dans le monde extérieur; il rencontrerait moins juste s'il cherchait cette image de par une théorie. Les paysages, les divers objets de la nature naïvement peints par un vrai poëte, reflètent plus exactement la vie de notre cœur dans la vie qui leur est propre; parce que le poëte s'inspire toujours de son sentiment, de son émotion pour répandre le sentiment et l'émotion dans la nature, et qu'il ne prétend pas lui attribuer par un procédé tout artificiel une vie qu'elle reçoit de Dieu seul, une expression que l'homme doit se contenter de deviner. Chaque symbole de la nature peut recevoir plus d'une interprétation; le poëte choisit selon son impression du moment; il faut qu'il ait dans ce choix toute sa liberté. Dès que vous vous proposez d'interpréter le symbole, à part de toute émotion personnelle,

a priori pour ainsi dire, de lui imposer un sens fixe, absolu, vous sortez de la poésie, vous glissez entre la rhétorique et l'histoire naturelle, à travers un mélange inerte de couleurs matérielles et de sentences abstraites, et c'est là un faux pas habituel à Bernardin de Saint-Pierre.

Il en eût été préservé, même à défaut d'un génie plus fort, par une doctrine plus arrêtée en matière religieuse, par une idée plus nette des rapports de la nature et de Dieu. Qu'il se fût expliqué la nature ou par le panthéisme indien, ou par le spiritualisme catholique, il nous l'aurait peinte plus vivante et nous aurait touché et instruit davantage en dissertant beaucoup moins. L'univers panthéiste à qui Dieu est incorporé, porte sa poésie dans sa divinité même; la création, selon le christianisme, voile obéissant, sous qui Dieu se cache et se manifeste à la fois, vivante écriture par laquelle il s'adresse à nos sens, comme il s'adresse par la raison à notre conscience, possède aussi sa poésie dans son alliance avec Dieu, dans sa perpétuelle dépendance du monde invisible. Mais la nature, selon Bernardin de Saint-Pierre, qui n'est pas animée et intelligente par elle-même, et qui ne semble pas soumise à une intelligence indépendante et supérieure, n'est qu'un entassement de chiffres dont sa vague philosophie s'est efforcée de composer des mots; tandis que le poëte éclairé d'un dogme précis en lit couramment les signes qui écrivent le nom de son Dieu et dessinent quelques traits de cette image infinie.

Exposé par l'incertitude de ses croyances morales à une interprétation tout arbitraire du sens religieux et du sens poétique des principales figures répandues dans

la création, l'auteur des *Études* et des *Harmonies*, observateur attentif et plein d'amour, poussé vers la nature par une vraie sympathie, a du moins cette clairvoyance des détails et ce don de peindre d'une couleur juste et vive qui révèlent le poëte. Il possède à fond, et le premier parmi nous, cette variété du sentiment de la nature qui se traduit dans le style et qui fait de la description un tableau coloré au lieu d'un procès-verbal, comme on en trouve chez les rimeurs contemporains. Bernardin de Saint-Pierre peint avec le mot propre, avec l'épithète qui parle aux yeux; et si sa phrase n'a pas cette sobriété, cette fermeté de dessin, ce relief que lui donne la main plus vigoureuse de Rousseau, elle a plus de couleur, plus de nuances et de grâces délicates; sa peinture reproduit à la fois plus de détails sur le premier plan, et dans l'ensemble du cadre de plus larges pans du paysage et de plus vastes horizons. Il a plus que Rousseau et que pas un jusqu'à Chateaubriand et aux poëtes modernes, l'imagination pittoresque, celle qui est commune à la poésie et aux arts plastiques; et avec un goût qui pourrait servir de règle à ses successeurs d'un tempérament trop fougueux, il s'arrête à ce point où l'exubérance de la couleur et de l'image ne produit plus au lieu de la pensée qu'une grossière sensation. A lui la gloire d'avoir fait chez nous le premier poëme où la nature joue son rôle, un rôle très-considérable et discret, cependant : celui de nourrice et de chère confidente des amours de Paul et Virginie, ce livre que nous louerons suffisamment en disant qu'il est doux de le relire encore, même après Jocelyn.

CHAPITRE V

DE LA POÉSIE DITE DESCRIPTIVE

Le dix-huitième siècle peut revendiquer comme tout à fait sien un genre d'écrit pour lequel il a créé le nom de *poésie descriptive*. Par le fond et par la forme, cette variété littéraire est bien de l'époque où achevait de fleurir, prête à tomber en poussière cette théorie de la distinction des genres du haut de laquelle Voltaire se félicitait d'être exempt des mots bas et indignes de la tragédie qui déshonorent le vers de Corneille. Le genre descriptif est par excellence le fruit poétique du dix-huitième siècle, car il est à la fois vide de poésie et privé de style. Les œuvres qui s'y rapportent ont droit, sans doute, de figurer dans une nomenclature littéraire, mais restent en dehors de l'histoire sérieuse de la poésie. Nous les mentionnons ici, parce qu'elles semblent se rattacher au sentiment de la nature, et que par une erreur explicable dans l'aube confuse encore de l'école moderne, c'est du nom de poésie descriptive que M. de Chateaubriand s'est servi pour signaler l'avénement de la poésie qu'il a fondée et dont J.-J. Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre sont comme les précurseurs.

L'auteur du *Génie du Christianisme*, en accusant la

mythologie de rapetisser la nature, constate que les anciens n'ont pas eu de poésie descriptive : nous pouvons aujourd'hui, grâce à Chateaubriand lui-même et à son école, expliquer cette pensée et lui donner une forme plus exacte. Oui, la poésie de la nature, telle qu'elle jaillit de l'imagination chrétienne dans *René*, *Atala*, *les Méditations*, *les Harmonies*, *Jocelyn*, est inconnu à l'antiquité classique; oui, le polythéisme en attribuant la forme humaine à toutes les manifestations de Dieu dans la nature, en expliquant chaque phénomène par l'action d'une divinité anthropomorphe, supprime dans la nature l'idée de l'infini qui fait sa plus haute poésie, et peut être accusé par conséquent de la rapetisser. Le sentiment de la nature chez les Grecs est beaucoup moins vaste, profond, passionné que chez les Indiens et les poëtes pénétrés des idées chrétiennes. Sans doute Homère, Hésiode, Théocrite, Virgile, n'ont pu voir la nature comme la contemplait un Brahme, comme l'a chantée Lamartine. On peut dire d'eux qu'ils n'ont pas exprimé la musique, les harmonies intimes du monde extérieur, mais du moins ils en ont admirablement rendu la couleur et la forme plastiques. Ainsi que M. de Chateaubriand le reconnaît, dans leurs rares tableaux de paysages ils ont été d'admirables peintres; mais par cela même qu'ils se sont arrêtés à la peinture en exprimant leur manière de sentir l'univers, ils ont pénétré moins au vif dans sa vraie poésie que les Orientaux et les modernes plus inspirés de la musique intérieure, des harmonies de la nature avec nos passions et de l'idée d'infini. Mais, du moins, les paysages grecs valent comme une peinture exquise de vérité, de couleur et de relief, s'ils ne pénètrent pas l'âme d'une émotion religieuse ou passionnée. Cet art n'a rien de com-

mun avec le genre descriptif issu du dix-huitième siècle et dont le règne a coïncidé chez nous avec la naissance de notre poésie moderne de façon à produire d'abord, dans la critique, cette confusion de noms que nous cherchons à rectifier. Non, les anciens ne sont pas des poëtes contemplatifs, des poëtes de l'infini comme les Indiens, les Germains et nous-mêmes; mais cette justice leur est due de constater qu'ils sont bien moins encore des écrivains descriptifs comme Delille et Saint-Lambert. Ce que l'on appelait poésie descriptive, à propos de ces écrivains, n'est ni une poésie, ni même une vraie description, c'est-à-dire une peinture. En ce qui touche au sentiment de la nature sous quelque face qu'on l'envisage, sentiment de la couleur et du relief comme chez les anciens, sens de la musique, sens des harmonies morales, sens de l'infini comme chez nos modernes, on n'en trouve pas le plus léger indice dans toute cette prose rimée du dix-huitième siècle sur les *Saisons*, les *Mois*, l'*Agriculture*, la *Navigation*, l'*Homme des champs*, etc., etc.

Ce nom même de descriptif condamne le genre et en signale la fausseté. La poésie n'a pas pour but de décrire; elle cherche à peindre, ce qui est fort différent; et la peinture elle-même n'est chez elle qu'un accessoire. Peindre pour peindre en poésie, si forte et si vivante que soit la couleur, c'est rester en dehors de la poésie elle-même et nos réalistes contemporains ne se doutent pas qu'ils atteignent par là juste au même échelon que Delille et son école si dédaignée.

La poésie ne décrit pas, elle ne peint même pas; elle met en saillie certains côtés des objets, en subordonnant chaque couleur et chaque détail à un résultat qui n'est pas la ressemblance matérielle, mais le sentiment et l'effet

moral. La poésie choisit, elle idéalise; ce qui le prouve, c'est que, du même objet, du même site, elle peut faire des tableaux très-différents, sans cesser d'être vrais, parce qu'elle les aura regardés à la lueur de deux sentiments différents, comme un peintre qui aurait vu le même paysage à midi ou au clair de lune. La poésie n'emploie donc la peinture, la description si l'on veut, que comme moyen, comme signe, comme symbole; son but est en dehors de l'image, du tableau; il est dans la chose que l'image signifie, il est dans l'ensemble d'impressions que le tableau suscite, dans l'idée et le sentiment qu'elle a l'intention de produire et qu'elle poursuit à la fois par la peinture, par la musique, par la logique. Un genre d'écrits qui affecte la description comme sa loi, comme son caractère particulier, comme son but, se déclare par ce fait étranger à la poésie. Un poëme purement descriptif, quand les tableaux qui le composent seraient de la meilleure peinture, n'offrirait jamais qu'une suite de coulisses, une scène bien décorée, mais vide d'acteurs, silencieuse, en un mot inutile.

Ces produits de l'ébénisterie littéraire que l'on a voulu nommer poëmes descriptifs, n'ont donc rien de commun avec la poésie de la nature, lors même qu'ils ont pris le paysage ou les scènes rustiques pour sujet de leurs énumérations. En leur supposant même le talent du coloriste qui leur a manqué, en admettant leurs pages comme des pages de peinture, ce n'est pas là encore du paysage, pas même ce paysage purement plastique des poëtes grecs et latins. C'est encore moins la nature animée, parlante, passionnée, expressive, qui commence à poindre dans J.-J. Rousseau, qui a son aurore dans Bernardin de Saint-Pierre et qui éclate avec tous ses feux

et toutes ses voix dans Chateaubriand et Lamartine. Il ne suffit pas de bien composer un paysage, de le dessiner nettement, d'y faire jouer l'air et la lumière et toutes les harmonies de la couleur; il faut lui donner une voix, un accent, une signification pour la pensée, une perspective dans l'idéal. La vraie poésie de la nature part, comme toute poésie, du cœur de l'homme et non pas des objets qui l'entourent; elle procède d'un sentiment à exprimer et non pas d'une suite d'images à reproduire; elle ne fait du paysage une scène lumineuse, animée et parlante, qu'à la condition d'y donner le cœur humain pour interlocuteur à la nature, et de ne prendre la nature elle-même que comme la voix d'une autre âme qui parle à celle de l'homme, comme la voix de l'invisible, de l'idéal, de l'infini, c'est-à-dire de Dieu.

Décrire n'est donc pas le but de la poésie en face de l'univers, quand elle devrait réussir dans sa description jusqu'au *fac-simile* le plus exact; son but c'est d'interpréter; et la nature ne peut être interprétée au cœur humain que par le cœur humain lui-même, par le sentiment de l'infini qui se communique à notre conscience, et de notre conscience remonte à Dieu.

Dans la vraie poésie de la nature, la peinture d'un lieu ne peut pas se séparer de la peinture du sentiment qu'il exprime; et ce qui fait la différence du poëte de la nature au poëte épique ou dramatique, par exemple, c'est que chez lui le sentiment, au lieu de s'exprimer d'une manière directe, a besoin de s'unir à l'expression d'un paysage, d'emprunter la voix d'un des accidents de la création.

Décrire sans une idée préconçue qui donne sa portée morale à la description, reproduire des accidents de

lignes et de couleurs sans que rien dévoile leurs rapports avec un accident de nos passions et de nos pensées, ce n'est pas de la poésie, pas même de la peinture. Les arts sont comme la poésie, ils ne décrivent pas, ils interprètent. La statuaire et la peinture ont plus à faire qu'à copier fidèlement; pareilles à la poésie, c'est toujours dans le but de l'invisible qu'elles reproduisent ce qui se voit; même dans un portrait elles ont pour guide l'idéal. Le portrait n'est ressemblant que si l'idéal est interprété. Décrire n'est pas le procédé de l'art mais de la science. La prose est le langage de la simple description comme celui du simple récit; la physique décrit, l'histoire raconte, la poésie reproduit et interprète. La poésie exprime *esthétiquement*, c'est-à-dire en vue du sens moral. L'œuvre de l'art est une synthèse, l'œuvre de la science est une analyse impuissante à forcer la vie à parler comme l'art sait le faire. La science interroge la mort; l'art assemble, pétrit et modèle à la ressemblance de la vie; la science dissèque; la description est une sorte de dissection, c'est du moins la nomenclature des parties séparées. La poésie descriptive du dix-huitième siècle n'est rien de plus que cela; c'est l'invasion des instincts et des procédés scientifiques dans l'ordre littéraire; elle est née du génie positif, matérialiste, athée du siècle d'Holbach et d'Helvétius. L'auteur du livre de l'*Esprit* a fait son poëme descriptif, le *Bonheur*. C'est le dernier mot, la plus triomphante expression de tout ce qu'il y a de plus prosaïque dans la prose. Aussi rien de plus plat dans toute la langue française que cet ensemble de productions rimées, qui tient lieu de poésie lyrique au dix-huitième siècle sous le nom de poésie descriptive. Quels que puissent être l'esprit, l'habileté et même l'élo-

quence de telle ou telle page isolée, nous ne pouvons comprendre qu'une ou deux générations de lecteurs aient supporté le vide et l'ennui de pareilles œuvres. Le succès de Delille, que n'a surpassé celui d'aucun poëte dans notre langue, est à nos yeux l'acte d'accusation le plus terrible qui se dresse contre l'influence du dix-huitième siècle sur l'imagination, le goût, le sens poétique et moral. C'est le témoignage irrécusable d'une décadence littéraire si profonde, que s'en être relevé est peut-être la preuve la plus merveilleuse que la France ait donnée de son énergique vitalité.

Ces poëmes descriptifs, dont tout est fastidieux, jusqu'aux titres, n'ont pas même, à défaut de poésie, un peu d'art véritable. Point de composition, point de sujet précis, un cadre vague, qui peut s'élargir ou se rétrécir indéfiniment, comme celui de ces pièces à tiroir, de ces vaudevilles-revues où l'on fait défiler devant le parterre tous les caprices et toutes les sottises de l'année. Que veulent dire, comme sujets de poëme, des mots comme ceux-ci : *la Navigation*, *l'Imagination*, *la Pitié?* C'est une suite de tableaux et de tirades rajustés par des transitions trouvées à grand'peine, mais sans lien sérieux qui les unisse. Ces tableaux eux-mêmes sont des ouvrages de marqueterie et non de peinture, où l'habileté et l'adresse de la main remplacent l'inspiration et le savoir. Toutes ces descriptions célèbres semées dans les poëmes de Delille, et qui faisaient pâmer d'aise les lecteurs de 1760 a 1820 sont quelquefois, il faut l'avouer, de véritables tours de force, mais dans le genre des prodiges du casse-tête chinois.

La chose intéressante à étudier, à propos de ces œuvres, n'est pas dans les œuvres elles-mêmes; on n'en peut

tirer aucune lumière sur l'art, car elles ne procèdent pas de l'art, mais d'une industrie toute mécanique. Ce qu'on se demande, c'est comment de tels écrits ont pu tenir lieu de poésie à une nation pendant plus d'un demi-siècle et obtenir autant d'admiration que pas une des plus grandes œuvres littéraires. Voilà un problème moral vraiment intéressant.

La génération qui a donné à la poésie de Delille ses admirateurs et une gloire à peine entamée de son vivant par quelques épigrammes, était toute formée à l'école de la philosophie et des mœurs du dix-huitième siècle; elle en avait gardé un mélange de futilité et de positivisme, fruit naturel des doctrines matérialistes. Nous avons constaté souvent l'étroite solidarité du sens moral et du sens poétique. Là où il n'y a plus ni croyance religieuse, ni vénération traditionnelle, ni subordination du besoin de plaisir au besoin d'idéal, ni respect de soi-même, et de ce qu'on appelle des préjugés, ni même de grandes et fortes passions, l'imagination a perdu les sources les plus riches où elle puisse s'alimenter. La vraie poésie est quelque chose de sérieux; elle est incompatible avec cette légèreté d'esprit et de cœur qui faisait pulluler, au dix-huitième siècle, les madrigaux et les bouquets à Chloris. En même temps que la source des émotions sérieuses, et par conséquent celle de la poésie, était tarie par la corruption des mœurs, par les doctrines qui détruisaient la foi religieuse et politique, le sentiment de la dignité de race et de l'honneur personnel, à ce moment, le goût des sciences exactes et l'étude de la nature physique, si nobles et si légitimes en eux-mêmes, mais infectés à leur naissance, au dix-huitième siècle, par le matérialisme, tournaient les esprits,

même en poésie, vers l'amour des beautés mécaniques, des tableaux tout matériels, de ces détails de l'art dont la difficulté vaincue fait tout le mérite. Moins on est capable d'une émotion poétique et musicale, et plus d'ordinaire on est prompt à s'extasier sur les tours de force d'un exécutant. L'art avec lequel Delille employait dix vers à définir une épingle ou un moulin à café, pour éviter de les nommer par leurs noms, avait pour admirateurs nécessaires, outre les hommes d'esprit sans imagination et sans consistance morale, toute cette foule infatuée des sciences exactes et des intérêts positifs qui commençait à devenir la majorité. Convaincus que rien n'est sérieux dans le monde hors la science physique et ses applications, ces savants considéraient la futilité comme le vrai domaine de la poésie, et demandaient au poëte le même genre de récréation qu'au joueur de gobelets.

Un poëme de Delille avec tous ses épisodes et ses descriptions cousues les unes aux autres, sans plan, sans but, sans inspiration, sans passions, sans intérêt dramatique, ressemble à un salon rempli de gens désœuvrés incapables d'une conversation suivie, dont la réunion n'a aucun but précis, même un but de plaisir, et qui cherchent à tuer le temps à l'aide de ces mille riens qui trompent l'oisiveté en occupant un moment les doigts et les yeux à défaut du cœur et de l'esprit. Ici on fait de la parfiture ou des allegradors, là on joue aux échecs et au whist, à la raquette et au bilboquet, ailleurs on récite une page de Delille où le poëte décrit avec les plus ingénieuses périphrases quelqu'une de ces importantes récréations. C'est de pareils tableaux que se compose la poésie de Delille; elle était faite pour de pareilles lecteurs. La grande vogue de Delille correspond à la tyran-

nie impériale sous laquelle toute discussion, toute conversation politique étaient interdites, toute idée sérieuse suspecte de sédition. La prudence aurait alors imposé aux gens du monde la futilité, quand cette futilité n'aurait pas été dans les caractères. Un ordre de choses qui ne laisse pas aux hommes le droit d'intervenir dans leurs affaires les plus essentielles, qui les contraint de tout accepter d'un maître, leurs idées, leurs fonctions, leur destinée entière, qui traite les citoyens comme on traite sinon des esclaves, du moins des enfants, condamne peu à peu tous les esprits à la puérilité. Or l'imagination est la plus délicate des facultés de l'esprit, c'est elle qui se met le plus vite à l'unisson du milieu où l'âme respire; aussi la poésie subit-elle promptement l'effet des décadences politiques et morales. Delille dont le caractère personnel et l'indépendance méritent d'être honorés, écrivait innocemment la seule poésie que pût admettre une époque de frivolité intellectuelle et d'abaissement moral. La poésie sérieuse, la pensée sérieuse ne pouvaient renaître qu'avec la liberté d'avoir une pensée et de l'exprimer sans péril.

Un éminent critique, tout en déclarant que J.-J. Rousseau est le seul poëte de la nature au dix-huitième siècle, semble prédire un retour au nom de Delille. Il y a là, nous le croyons, moins de confiance en la gloire de Delille que de sévérité envers les contemporains qui nous ont donné ce que nous n'avions pas jusqu'à Lamartine et Victor Hugo, une poésie de la nature, une poésie descriptive dans les seules conditions où la description soit une poésie. Toutes les résurrections sont possibles en France, nous ne l'avons que trop éprouvé, surtout celles qui ramènent quelque chose d'hostile à la poésie,

cette aristocratie de l'esprit si dénigrée par la multitude. Il n'est donc pas impossible que les poëmes de Delille soient un jour exhumés et couverts de lauriers nouveaux. Si le goût des idées et de la vie mécanique se propage encore avec l'industrialisme, si le sentiment de tout ce qui fait la dignité de l'homme et la grandeur des lettres se perd sans retour dans l'inéluctable décadence d'un pays uniquement occupé de ses besoins matériels et voué au despotisme, il est certain qu'une poésie mécanique sera l'expression nécessaire d'une telle société. Nous ne croyons pas, cependant, que cette poésie renaisse toute faite avec l'œuvre de Delille; elle aurait dans sa puérilité un bon sens et un certain spiritualisme que l'état des esprits ne comporterait plus. Notre temps a des sensations plus ardentes et l'imagination moins pauvre et moins réglée. Nous garderons d'ailleurs de la belle école poétique qui a fait oublier celle de Delille, un don qui peut survivre à la poésie, car il s'en distingue comme le corps se distingue de l'âme. L'art proprement dit, le procédé technique créé par les maîtres, est aujourd'hui entre les mains de tout le monde; c'est une acquisition qui ne saurait périr comme l'inspiration elle-même dans une ère qui se prévaudra surtout de sa supériorité mécanique. Le matérialisme contemporain est à la fois plus réfléchi et plus passionné que celui du dix-huitième siècle. Les pâles couleurs des descriptions d'alors ne stimulent pas assez nos sens avides et blasés. A des sujets aussi vides de vraie poésie, d'idées sérieuses, de nobles émotions, aussi puérils sous leurs prétentions plus hautes, on appliquera un style plus chaud, plus varié, mieux approprié à la peinture de tout ce qui est exté-

rieur, plus pittoresque, plus réel en un mot. En poésie comme en peinture, l'art du dix-neuvième siècle, par un rapprochement adultère avec cette effervescente hérésie de notre temps, la *réhabilitation de la chair*, a produit ce rejeton hostile qui s'est baptisé lui-même, *le réalisme*. Certes, nos écrivains fanatiques du mot propre, de la couleur à tout prix, de ce luxe de chair accumulé sur la pensée, tiennent en profond dédain l'école de Delille et s'en croient séparés par tout un monde. La surface est sans doute différente, mais le fond est le même : c'est l'absence d'idéal, c'est-à-dire l'absence même de poésie. Si par mille influences qui ne sont pas de notre sujet, les esprits deviennent incapables de poésie et restent cependant curieux de vers et de fantaisies littéraires, il ne sera pas nécessaire de remonter jusqu'à Delille pour satisfaire ce besoin, on trouvera le même néant moral sous une forme mieux fardée et plus excitante dans l'école réaliste.

DU

SENTIMENT DE LA NATURE

DANS LES ARTS ET LA POÉSIE MODERNES

LIVRE CINQUIÈME

LA POÉSIE ANGLAISE

LIVRE CINQUIÈME

LA POÉSIE ANGLAISE

CHAPITRE I

DU PITTORESQUE DANS SPENSER ET DANS SHAKESPEARE

I

S'il est vrai, comme on le dit de toutes parts, que la grande œuvre des sociétés modernes est d'assurer le triomphe de l'homme sur la nature, de la contraindre à servir plus docilement nos besoins, aucune race n'a mieux mérité de la civilisation que la race anglaise, dans ce combat de l'activité humaine contre les puissances du monde physique. Depuis les pirates danois et normands, ces démons de la mer qui ont deux fois conquis la Grande-Bretagne, jusqu'aux marins des États-Unis, aux hardis pionniers de l'Amérique et de l'Australie, toujours ce peuple s'est complu dans ses luttes contre l'Océan; il a toujours recherché le voisinage et l'intimité de la nature pour se mesurer avec elle; il aime le contact des forces vives de la création; il y satisfait d'énergiques besoins, il y puise une incomparable vigueur. Ni l'ascé-

tisme du moyen âge, ni la vie de cour du dix-septième siècle n'ont pu rompre chez les Anglais cette communion de l'esprit avec le monde extérieur, qui se forme si difficilement dans nos imaginations françaises.

Dès la première aube de la Renaissance, au moment où les littératures nationales commencent à se dessiner, avec leur caractère propre, sur le fond commun de l'Europe chrétienne, dès que la langue saxonne prévaut sur l'idiome des *Trouvères* normands, on rencontre dans la poésie anglaise des images plus vives, et un plus grand nombre de traits pris au monde rustique. Dans les poëmes encore à demi français ou italiens de Chaucer, comme dans les vieilles chansons populaires, le génie de la race est déjà marqué par des appétits plus vifs de jouissance ou de combat en face de la nature et des éléments. Le monde visible préoccupe les Anglais comme la matière du bien-être ou l'occasion de l'héroïsme.

La splendide floraison de la Renaissance ajoute à cette sève toute saxonne et barbare, un principe de fantaisie élégante et le goût plus pur de la beauté. Spenser et Shakespeare, si Anglais tous les deux, n'en portent pas moins, dans le sentiment de la nature, toutes les délicatesses de l'idéalisme.

Il semble qu'il y ait une façon de voir et d'interpréter le paysage commun à ces deux génies si divers et à tous les poëtes de la Renaissance. Nourrie par le moyen âge de la pensée, du surnaturel, l'imagination, sitôt qu'elle s'échappe de son cloître mystique ou de sa forteresse féodale, se répand à travers la nature, pleine encore des fantômes dont elle a peuplé le monde invisible. C'est dans cette région à demi réelle, à demi fantastique, de la chevalerie et de la féerie, que se promène la poésie de

Spenser. Tout ce qui peut charmer les sens, toutes les splendeurs du monde créé l'attirent vivement; il décrit avec abondance toutes les beautés de la forme humaine, toutes celles du paysage; mais il les crée en les décrivant. Rien de plus contraire au naturalisme de notre temps que celui de la Renaissance. Rien ne ressemble moins à une description de la campagne chez les poëtes et les romanciers anglais contemporains, si vrais, si étudiés, si réalistes, en écartant le sens grossier de ce mot, qu'une peinture, qu'un paysage de Spenser.

On voit bien que le poëte s'est enivré de soleil, d'air pur, de verdure, de toutes les splendeurs printanières, qu'il a regardé avec amour l'œuvre visible de Dieu, et qu'il n'en parle pas sur ouï-dire, comme nos poëtes classiques. Mais sa faculté dominante n'est pas l'observation, pas plus que le sens métaphysique et religieux; c'est la faculté qui crée, c'est une riche et puissante imagination. Il transforme tout ce qu'il a vu; les objets se colorent en traversant son âme avant d'entrer dans sa poésie. Il invente un paysage impossible sans être faux, comme tout ce monde de la chevalerie et de l'allégorie, dans lequel se meuvent ses personnages. Ses descriptions ne sont pas des portraits visant à l'exactitude, mais une sorte de musique des formes et des couleurs arrangées pour le plaisir des yeux. Il exprime de la nature sa vie et sa grâce; par-dessus tout il veut charmer; il ne prétend rien expliquer; il ne songe pas à approfondir le langage de la création, dans ses rapports avec l'âme humaine, à laquelle la nature révèle l'ordre infini, et dont le paysage exprime parfois les situations.

L'auteur de la *Reine des fées*, dans son poëme constamment allégorique, compte bien nous traduire le monde

moral par toutes ses descriptions du monde visible ; mais c'est le monde moral de la chevalerie, celui du demi-paganisme de la Renaissance, c'est-à-dire un monde charmant, mais aussi peu réel que peu profond. L'esprit vient de s'émanciper du sombre ascétisme et de la scolastique; à sa première entrée dans la nature vivante, dans un paysage tout radieux de fleurs et de soleil, il est ébloui; il voit tout dans le vague, sans bien distinguer sa propre fantaisie de la vérité, et prenant ses sensations pour les objets eux-mêmes. Jamais peut-être on n'a fait de plus enivrants tableaux de l'univers et de la beauté, et jamais on n'a moins copié la nature.

Ces descriptions sont belles précisément parce que l'idéal s'y trouve de moitié avec le réel, l'imagination de moitié avec l'observation, l'âme humaine de moitié avec la forme matérielle. Mais au delà des séductions et de la volupté du regard, il ne faut rien demander à ces peintures. Non-seulement la pensée ne s'éveille pas devant le paysage de Spenser, mais c'est à peine si la rêverie est excitée. On reçoit une délicieuse sensation qui ne pénètre pas au fond de l'âme. Cette peinture n'a pas de lointains ; son horizon est borné, elle n'ouvre pas de grandes perspectives sur la nature humaine, pas plus que sur le monde divin. Pour initier plus profondément la muse anglaise à l'intelligence de l'immense symphonie dont l'univers nous enveloppe, il fallait un plus grand peintre, un plus grand musicien que Spenser.

II

Shakespeare est ce musicien et ce peintre. Sans doute, il est avant tout un créateur de caractères, un faiseur d'hommes ; mais il les fait de toutes pièces, comme la nature, et rien de ce qui est étranger à l'esprit humain ne reste en dehors de son génie. Il amène de force sur son théâtre des figures, des êtres, des éléments, qui, autre part que chez lui, n'ont jamais trouvé place que sur le théâtre de la création, dans les régions les plus insaisissables et les plus vagues de l'œuvre de Dieu. Tout l'ordre du sentiment qui se rattache à la contemplation du monde extérieur, et qui semble à notre goût classique si incompatible avec le drame, Shakespeare le fait intervenir avec une puissance, avec une mesure, avec une liberté souveraine, et de façon à compléter le portrait de ses personnages, à l'accuser plus fortement au lieu de le voiler, comme dans nos méditations et nos élégies, sous les nuages et les vapeurs d'un paysage exubérant.

Le paysage est bien peu de chose dans l'immense peinture de Shakespeare; mais sa poésie touche au sentiment de la nature avec la même supériorité qu'aux plus grandes passions; et, comme tous les autres sentiments, il exprime celui-là dans ce qu'il a de plus vivant, de plus délicat, de plus profond et de moins raisonné. Les rêveries, les aspirations vagues, les jouissances innommées qui s'emparent de l'âme humaine en face des splendeurs du monde visible, au milieu des forêts, devant les montagnes ou la mer, dans un orage ou par une belle nuit d'été, tous ces sentiments ont quelque chose de fatal dans

la poésie de Shakespeare, comme dans le cœur de tous ceux qui les éprouvent. C'est un ordre d'idées au sein duquel l'esprit ne se meut pas plus librement que dans l'amour, dans la haine, dans toutes les grandes secousses qui paralysent la volonté. La liberté et la raison n'apparaissent dans le sentiment de la nature qu'au point où l'ivresse et la rêverie aboutissent à la méditation, et quand l'âme du penseur, s'appuyant sur de fortes sensations de la réalité visible, s'élance vers la contemplation du monde moral, vers la divination de l'ordre infini.

Le sentiment de la nature est dans notre âme une musique, avant de devenir une pensée. Chez la plupart des hommes, chez un grand nombre de poëtes, ce concert n'éveille que des sensations, il n'a pas d'écho dans l'intelligence; cette mélodie se passe de parole; cette émotion, si vive qu'elle soit, ne se résout pas dans une idée claire. Tel est, chez les personnages de Shakespeare, l'effet produit par le spectacle de la nature. Le poëte saisit cette impression et la fixe sur son théâtre immortel au moment où elle ne dépasse pas encore l'état musical. Le mouvement et les cris, les harmonies et les dissonances des couleurs, des bruits, des parfums, toutes les séductions et toutes les terreurs qui émanent des choses, les grâces et les bizarreries de la forme, tout ce qui indique et tout ce qui communique la vie, Shakespeare le sent profondément et l'exprime d'une façon poignante. Il ne cherche pas à s'élever jusqu'à l'idée morale, jusqu'à la conception rationnelle des choses. Sa poésie, en face de la nature, n'explique rien, n'exprime rien que la musique ne puisse exprimer comme lui.

Ce caractère musical de Shakespeare, si frappant quand on étudie en lui le spectateur du monde étranger

à l'homme, le peintre de paysages, se trahit même dans l'ensemble et dans les parties les plus passionnées de son drame. Toute critique le constatera, quel que soit son principe, si elle veut aller au fond des choses.

La même observation que nous avions faite sur Shakespeare peintre du monde extérieur [1], Skakespeare tout entier la suggère au brillant historien de la littérature anglaise, qui analyse ce beau génie d'une façon si originale et si vraie. Le mot d'*opéra* se trouve à chaque instant sous la plume de M. Taine, à propos de ces drames, surtout de ceux que nous avons qualifiés de *symphonies*. C'est dans la bouche même de l'auteur de *Cymbeline*, de la *Tempête*, du *Songe d'une nuit d'été*, de *Comme il vous plaira*, que M. Taine a placé ce jugement, si peu conforme aux idées françaises, mais si particulier à Shakespeare.

« La vraie comédie est un opéra. On y écoute des sentiments sans trop songer à l'intrigue. On suit les mélodies tendres ou gaies sans réfléchir qu'elles interrompent l'action. On rêve ailleurs avec la musique; j'essaye ici de faire rêver avec des vers. » Et plus bas, à propos de *Comme il vous plaira:* « Quand on l'écoute, on croit entendre le ramage d'un rossignol. Ces métaphores redoublées comme des trilles, ces roulades sonores de gammes poétiques, ce gazouillement d'été ruisselant sous la feuillée, changent la pièce en un véritable opéra. » Et enfin dans la conclusion : « La comédie, promenée dans une fantasmagorie de peintures, s'égare à travers le vraisemblable et l'invraisemblable, sans autre lien que le caprice

1. *Le Naturalisme de la Renaissance.* (*Correspondant,* numéro du 25 décembre 1861.)

d'une imagination qui s'amuse, décousue et romanesque à plaisir, *opéra* sans musique, concert de sentiments mélancoliques et tendres, qui emporte l'esprit dans le monde surnaturel et figure aux yeux, par ses sylphes ailés, le génie qui l'a formé. »

Le drame de Shakespeare mérite d'être ainsi qualifié de concert et d'opéra, non pas seulement pour les broderies, les agréments d'imagination, tous les charmes sensibles de la peinture, mais pour une cause très-profonde et très-bien aperçue par le critique que nous citons, c'est-à-dire l'abandon de la liberté morale, l'absence d'un principe rationnel chez ses héros. Si des passions elles-mêmes le poëte tire surtout une musique, de la simple rêverie, du seul spectacle de la nature, du paysage qui n'est en lui-même qu'une symphonie, il ne peut rien faire autre chose qu'une œuvre toute musicale, sans nulle prétention à l'idée, à l'intention morale.

C'est ainsi pour le plaisir des yeux, pour le charme de tous les sens et l'ivresse du rêve, que les contemporains ont peint le monde extérieur. Ils sont avant tout des coloristes, et tout coloriste est un musicien.

Shakespeare a senti merveilleusement cette indéfinissable musique qui s'exhale de l'ensemble des choses créées; il en exprime dans sa poésie tout ce qui charme les sens, tout ce qui émeut le cœur, tout ce qui suscite et féconde l'imagination; il s'arrête au moment où l'intelligence aurait à tirer du spectacle de la nature un jugement moral, une idée religieuse, une conclusion sur le monde invisible. L'univers est pour lui un orchestre, et non pas un livre; il en répète les mélodies, il n'y cherche pas un enseignement. Il possède, cependant, comme tous les vrais poëtes, une lointaine divination de l'âme des choses; il

sent qu'un esprit s'agite, qu'une pensée se cache sous ses formes, sous ses harmonies, sous ses couleurs :

« Ici, loin d'un monde importun, nous trouvons un langage dans les arbres, des livres dans les ruisseaux murmurants, des serments dans les pierres, du bien en toute chose [1]. »

Ainsi parle le vieux duc exilé; c'est la profession de foi du penseur et de l'homme mûr; tandis qu'autour de lui la jeunesse amoureuse ne songe à tirer des merveilles du printemps et de la forêt enchantée que des voluptés et des ivresses.

Le bonheur de s'épanouir librement au grand soleil, le plaisir de vivre, et d'user sans entrave de tout ce qui est une source de jouissances, voilà ce que le seizième siècle demande d'abord à la nature, au sortir des mortifications du moyen âge. La race anglaise, forte de ses vigoureux appétits et de l'impétuosité du vieux sang barbare, se précipite avec sa gloutonnerie native à cette curée des sens. La poésie transforme ce festin en une fête charmante pour l'esprit. Bercée dans le mysticisme catholique, dans les traditions chevaleresques, dans les mille croyances au surnaturel qui, des mythologies scandinaves, étaient venues se mêler au christianisme pour peupler le moyen âge de démons et de fées, l'imagination était toute prête, au contact de la Renaissance, à se réveiller dans ce jardin merveilleux de Spenser et de Shakespeare; elle y a vécu jusqu'au moment où la Réforme, le puritanisme sont venus la chasser de cet Éden.

Sans doute il manque un horizon céleste à ces délicieux paysages, un sens moral à cette jeunesse luxu-

1. *Comme il vous plaira,* acte II, scène 1re.

riante, une philosophie à ce poëme, un Dieu à cette éblouissante création. La mythologie féerique, les personnages entre terre et ciel, les sylphes légers, à demi esprit, à demi matière, qui animent par moment ces domaines de la fantaisie, ne suffisent pas au sentiment profond, religieux, au vrai sentiment de la nature. Au-dessus de la terre que parcourent les poëtes de la Renaissence, en y cueillant et en y semant des fleurs, l'œil ne plonge pas dans l'azur infini ; il s'arrête sur de charmants nuages, rapides, lumineux, brillants de mille couleurs, découpés en figures souriantes. Voilà les divinités de cette nature, voilà ce qui lui tient lieu d'infini.

Mais si le ciel est vide du seul hôte qui puisse le remplir, si les acteurs qui le traversent n'ont que la consistance d'un nuage ou d'un rêve, et s'évanouissent au premier souffle de la raison, le sol terrestre est habité par les créatures les plus vivantes et les plus vraies qu'ait jamais enfantées la poésie. Les sites eux-mêmes, les paysages, quoiqu'ils n'existent nulle part et soient œuvre de fantaisie, sont décrits de façon à ce qu'on les sent vivre, à ce que l'âme en tire tout ce que la campagne peut lui donner d'émotions terribles ou gracieuses, de musique et de peinture, de voluptés ou de rêveries. La nature ainsi interrogée nous livre toutes ses richesses, excepté une seule, le sentiment de l'infini. Mais dans le silence de l'idée divine, elle se pare au moins largement de la vie et de la beauté.

Que fera la Réforme de ce splendide paysage de la Renaissance? Au prix des fleurs profanes dont il est paré, des fruits enivrants dont il abonde et des nymphes à demi nues qui cueillent ces fruits et ces fleurs, verrons-nous germer de cette campagne féconde une moisson de plus

fortes pensées? La vraie Divinité rentrera-t-elle dans la nature après l'expulsion des faux dieux? Une parole vraiment humaine, la liberté morale, l'idée rationnelle, se feront-elles entendre dans la symphonie de ces paysages, soit qu'elle conserve, soit qu'elle laisse échapper le charme musical qui lui est propre?

CHAPITRE II

LES PAYSAGES DE MILTON

Le sentiment de la nature, protestant et puritain, au soir même de la Renaissance et avant de s'évanouir dans le goût classique et l'imitation française, nous a laissé son plus vaste et son plus parfait monument dans le *Paradis perdu* de Milton. Aucun sujet ne comporte de plus amples paysages. La nature entière s'étale au poëte dans sa virginité luxuriante. Elle est encore toute imprégnée de de la présence de son Dieu. Le sillon de l'homme n'en brise encore nulle part les lignes harmonieuses.

Encore enfermée dans un premier couple, notre espèce y tient si peu de place, que toutes les créatures vivantes semblent appelées à jouer sur ce théâtre un rôle égal ou supérieur à celui de l'humanité. Mais ce n'est pas ici une œuvre de pure imagination et de libre pensée; le sujet du drame est un dogme inflexible, c'est la formidable histoire de la chute originelle. Le poëte ne voit la nature qu'à travers les livres sacrés; il n'a pas le droit de la peindre avec d'autres couleurs que celles de la Bible.

Nourri des Écritures, formé à l'école des poëtes d'Israël, son génie ne saurait sentir et peindre ce monde visible sous un aspect différent. La nature, à leurs yeux,

est absolument séparée de l'esprit et comme étrangère à son créateur. Dans ce poëme théologique les paysages sont rares, grandioses et muets par eux-mêmes. Jéhovah et ses anges, les démons et l'homme, y portent seuls la parole. Le puissant pinceau du maître s'applique surtout à nous rendre visibles et saisissantes les régions qu'il a créées lui-même dans sa sombre et sublime fantaisie : le domaine de Satan, son véritable héros, les palais de l'immortelle Trinité, les enfers et le ciel. Il ne séjourne jamais longuement sur la terre ; les délices de l'Éden ne l'absorbent pas. Le merveilleux jardin disparaît pour nous devant ses hôtes ; comme il est juste en pareil sujet, le poëte a plus de souci des acteurs de son drame que des décorations de son théâtre.

Est-ce une description relevant du sens pittoresque, un paysage proprement dit, ou une conception religieuse relevant de la Genèse, que ce magnifique récit de la création du monde, au septième livre du *Paradis perdu?* Hymne et tableau tout à la fois, c'est certainement une des pages les plus splendides qu'on puisse lire dans toutes les poésies.

On aperçoit les objets dans l'ardente lumière primitive ; on les sent vivre de cette puissante vie des êtres nouvellement créés. On ne se représente aucun site connu, mais on se trouve transporté à côté même de Jéhovah, sur la céleste hauteur de laquelle il assiste à ce débrouillement du chaos. On aperçoit les éléments et les figures des choses qui surgissent, s'accroissent, se modèlent, se colorent, se meuvent avec harmonie, suivant les rhythmes de la parole créatrice. On se tient pour un moment dans une région où jamais poëte ne vous a porté, entre la nature et l'immatériel, entre l'éternité qui se

continue et le temps qui commence, entre l'immuable Jéhovah et son œuvre aux mille formes, qui sort du néant et qui se déroule dans l'incommensurable étendue.

Voilà un peintre, voilà un sculpteur, qui nous rend visibles les premiers versets de la Genèse, avec un relief, avec une couleur dignes du modèle. Mais cette magnifique paraphrase du récit de Moïse nous transporte-t-elle au sein de la vraie nature primitive, en dehors de nos climats et des sites que nous connaissons? Ne pourrait-on pas dire que la seule Angleterre et l'Océan qui l'entoure, et peut-être quelques souvenirs des montagnes et des mers de notre continent, ont fourni au poëte ces images? Son génie les agrandit jusqu'aux proportions des scènes génésiaques. Le même esprit ne peindrait-il pas autrement le monde vierge, aujourd'hui que nos voyageurs poëtes l'ont contemplé face à face dans les solitudes de l'Amérique et sur les flancs de l'Himalaya? Aucune imagination, si puissante qu'elle soit, ne peut suppléer aux yeux quand il s'agit de la nature. Avant Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand, le poëte le plus divinateur n'aurait pu s'aventurer au delà de nos contrées occidentales, et peindre sans eux ce qu'ils ont vu les premiers.

L'Inde et la haute Asie, les forêts américaines, les mers et les îles de l'Australie, font partie désormais du domaine public de la poésie. Une fois l'esprit initié à ces spectacles qu'il ne peut se donner lui-même et enrichi par les récits de voyages, par la science, par les tableaux des inventeurs, le sentiment de la nature a pris chez nous des ailes et dépassé la zone qui le sollicite immédiatement. Comme l'histoire nous rend contemporains de tous les siècles, les notes des voyageurs, les hypothèses véri-

fiées de la science, nous ont fait citoyens de l'universelle création. Qu'un grand poëte s'élève, qu'une grande imagination travaille au milieu de ces documents, et tous les sites, toutes les zones, toutes les époques de la nature pourront être peintes, sans avoir été vues. Gœthe parle aussi savamment de tous les paysages et de tous les climats, que de ceux de l'Allemagne ou de l'Italie. D'autres, moins grands poëtes, ont un sentiment aussi vif de la nature antérieure à l'homme, ou libre encore de son industrie et pure de ses attouchements ; ils savent la représenter dans sa vie propre, dans ses grandeurs, dans ses anomalies, dans ses magnificences les plus désordonnées, à part de toute autre loi, de toute autre puissance que la sienne.

Otez l'homme et Jéhovah, ôtez les anges et les démons des paysages du *Paradis perdu*, et vous en retirez l'action et la vie. Milton est trop biblique, trop chrétien, trop puritain, pour peindre la création avec cette libre fantaisie de Spenser et de Shakespeare, qui donne une âme à toute chose visible, qui peuple chaque site d'une foule d'êtres divins et côtoie ainsi le panthéisme ou l'idolâtrie.

Est-ce pour n'avoir visité que les sites modestes de notre Occident, à l'exclusion des puissantes solitudes de l'Asie et du Nouveau-Monde, est-ce pour avoir vécu sur ce sol, dès lors le mieux cultivé de l'Europe, est-ce en vertu de l'inspiration puritaine fidèle à l'idée d'ordre et de travail, que Milton a peint son Éden, si semblable à un beau parc anglais? Les dimensions et la perspective sont agrandies, mais le caractère n'est pas changé.

Dans cette nature innocente et paisible, si bien appropriée aux besoins, aux jouissances, à la félicité de l'homme, tel poëte eût fait des voluptés de la jeunesse, tel autre des rêveries de l'adolescence, tel autre des graves

contemplations de l'âge mûr, le principal ou l'unique passe-temps de nos premiers pères. Milton, si sobre et si chaste dans la peinture des joies conjugales d'Adam et d'Ève, ne berce jamais les regards de ces vagues peintures, qui provoquent les instincts rêveurs. Rarement même il s'attarde dans la contemplation véritable et s'occupe à pénétrer jusqu'à l'ordre métaphysique à travers les splendeurs positives du monde visible ; mais comme il convient à l'esprit de sa race, Anglais et puritain, il place fréquemment sous nos yeux l'image du travail ; il nous en propose l'exemple.

Il donne le travail des champs pour plaisir au couple primitif, si peu nécessaire que soit la main de l'homme à l'ornement et à la fécondité de ce délicieux jardin. La royauté d'Adam, sur ce monde docile et qui pourrait si facilement résister, se marque déjà par l'action matérielle et par la culture, plus que par l'insouciante jouissance propre aux races méridionales, ou par les curieuses investigations qui décèlent la prédominance des grands instincts philosophiques. Adam et Ève passent de la prière au travail, comme il convient à une famille chrétienne, chez un peuple industrieux et moral.

La nature offre ainsi à nos premiers parents la matière et l'occasion du travail; elle est domptée, cultivée, exploitée par eux, plus souvent qu'interrogée. Qu'aurait-elle à leur apprendre dans son langage superflu, quand les anges et Dieu même prennent la parole au sein de la création, pour révéler à l'homme ce qu'il doit savoir de l'univers? Pourquoi les hôtes de ce jardin si bien ordonné, se livreraient-ils aux doutes, aux systèmes, aux inspirations variables du sens métaphysique, puisqu'ils ont à leur portée la Bible vivante, l'esprit

même qui va dicter les saintes Écritures? Ils n'ont pas à chercher, à découvrir l'intime explication des choses; Dieu est présent qui la leur revèle, comme il sera présent, par son livre sacré, à leur descendance puritaine pour la dispenser de toute philosophie.

Donc, après la prière qui s'unit à l'universelle nature sans la questionner, le travail qui la domine comme une chose soumise à l'homme et pleinement séparée de Dieu; après le travail, les fruits qu'il fait rendre à la terre, la nourriture, la communion nécessaire de l'homme avec le monde physique, la forte alimentation nécessaire aux races laborieuses, le repas si rarement oublié par les poëtes et les romanciers anglais. Il n'y a pas de sujet si délicat et si élevé où les écrivains d'outre-Manche ne sachent introduire le récit d'un festin.

Un ange est venu visiter les habitants de l'Éden. Ève se prépare, en bonne ménagère, à lui offrir une hospitalité qui fasse briller son talent et les produits de son jardin : « ... De chaque rameau, de chaque tige, de chaque plante et de chaque courge succulente, j'arracherai un tel choix pour traiter notre hôte angélique, qu'en le voyant, il avouera qu'ici, sur la terre, Dieu a répandu ses bontés comme dans le ciel.

« Elle dit et part à la hâte avec des regards empressés, préoccupée de pensées hospitalières. Comment choisir ce qu'il y a de plus délicat; quel ordre suivre pour ne pas mêler les goûts, pour ne pas les assortir inélégants, mais pour qu'une saveur succède à une saveur, relevée par le changement le plus agréable? Eve court, et de chaque tendre tige, elle cueille ce que la terre, cette mère qui porte tout, donne à l'Inde orientale ou occidentale, aux rivages du Milieu, dans le Pont, sur la côte punique ou

sur les bords qui virent régner Alcinoüs : fruits de toute espèce, d'une écorce raboteuse ou d'une peau unie, renfermés dans une coque ou dans une coquille ; large tribut qu'Ève recueille et qu'elle amoncelle sur la table, d'une main prodigue. Pour boisson elle exprime de la grappe un vin doux inoffensif; elle écrase différentes baies, et des douces amandes pressées, elle mélange une crème onctueuse ; elle ne manque point de vases convenables et purs, pour contenir ces breuvages. Puis elle sème la terre de roses et des parfums de l'arbrisseau, qui n'ont point été exhalés par le feu.... »

« ...Leur table était un gazon relevé et touffu, entouré de siéges de mousse. Sur son ample surface carrée d'un bout à l'autre tout l'automne était entassé, quoique alors le printemps et l'automne dansassent ici main en main.

« Adam et l'ange discoururent quelque temps; ils ne craignaient pas que les mets refroidissent... Ainsi l'ange et Adam s'assirent et tombèrent sur leurs mets. L'ange mangea, non pas en apparence, en fumée, le dire commun des théologiens, mais avec la vive hâte d'une faim réelle et la chaleur digestive pour transsubstantier ; ce qui surabonde transpire facilement à travers les esprits...

« Cependant à table Ève servait nue et couronnait d'agréables liqueurs leurs coupes à mesure qu'elles se vidaient.

« ...Quand ils furent rassasiés de mets et de breuvages, sans surcharger la nature, soudain il vint à la pensée d'Adam de ne pas laisser passer l'occasion que lui donnait ce grand entretien, de s'instruire des choses au-dessus de sa sphère. »

La nature n'est pas seulement belle et bien ordonnée par Dieu ; elle est utile à l'homme ; elle est faite pour ser-

vir nos besoins, pour nous être une occasion de travail et de vertus. L'homme l'étudie pour s'en approprier les forces et pour adorer son auteur, plutôt que pour la connaître et l'admirer en elle-même. Il fait plus que s'instruire en vivant au milieu d'elle, il se fortifie et se sanctifie ; il acquiert plus de puissance sur les choses et sur sa propre pensée, plus de soumission vis-à-vis de Dieu ; il devient plus religieux et plus moral. La rêverie, la contemplation elle-même, ne sont pas l'état normal, la meilleure disposition de notre âme en face de la création.

Nous avons mieux à faire que de pénétrer les concordances et les dissonances du monde visible, avec la musique intérieure, les harmonies des divers sites, des divers moments de la nature, avec les mille façons d'être de notre cœur. Il nous faut connaître les secrets de l'univers, moins pour savoir, moins pour admirer que pour agir. Cette connaissance nous vient de Dieu lui-même et de sa parole. Écoutons ses anges, lisons le livre qu'il a dicté, et nous serons mieux instruits du secret des choses que par d'oisives contemplations et de longs retours sur nous-mêmes. Tel est le sentiment de la nature qui se trahit à chaque paysage du *Paradis perdu*. La vie physique est puissante chez le poëte, son esprit est largement ouvert au monde extérieur comme celui de sa race ; mais son intelligence et sa sympathie sont subordonnées à l'idée morale ; son imagination lancée, à travers le monde vierge, est gouvernée par la Bible.

Milton décrit à la façon des prophètes ; il anime, en les racontant, les divers êtres, les astres et les océans, les plantes et les bêtes des forêts ; mais seulement dans la juste mesure où le Créateur leur a départi l'existence

dans la Genèse de Moïse. Dans sa peinture aux vives couleurs, il se montre surtout ordonnateur sublime, assignant à chacun sa place et sa fonction légitime, comme Jéhovah, distribuant les créatures dans leurs espèces, dans leurs séries, dans leur hiérarchie éternelle. L'homme seul, le poëte seul, Adam et Milton, nous apparaissent dans ces paysages, comme doués de la plénitude de la vie. L'homme et le poëte traversent cette nature et s'y jouent supérieurs à elle, indépendants, comme le Créateur est, dans la Genèse, indépendant de sa création. L'ordonnateur d'un pareil monde, le peintre d'un semblable paysage, maîtres absolus de leur matière, se réservent pour eux d'une façon prépondérante la vie et la pensée; le poëte n'en laisse entrer qu'une faible part dans tout ce qui n'est pas l'homme, l'ange ou Dieu.

Les descriptions de Milton nous représentent les objets dans toute la beauté de leur forme et de leur couleur, dans toute l'énergie de leurs mouvements, dans toute la splendeur de la lumière naissante; mais il néglige de nous faire entendre la voix intime qui s'exhale de chacun, la secrète harmonie qui part de ce monde muet en apparence, pour éveiller un écho dans l'être qui peut parler. Milton, en un mot, fait de ses paysages des fresques éclatantes, au besoin de vigoureux bas-reliefs, rarement des symphonies, comme Shakespeare; il est peintre, il est sculpteur; il ne vise pas à l'émotion vague et pénétrante; il n'a pas l'art subtil et délicat; il n'est pas un musicien eomme l'auteur du *Songe d'une nuit d'été*. Il reste pleinement à l'abri de ces accusations de panthéisme qui rôderont perpétuellement autour des chantres émus de la nature, des poëtes qui conversent, qui sentent, qui pleurent et qui s'enivrent avec elle.

Chaque objet du monde extérieur, en paraissant sur le théâtre de Shakespeare, y conserve sa vie propre et son accent particulier. Le poëte aime à douer d'une âme tous les phénomènes dont la beauté l'enchante; avec les choses il fait des personnages. On sent bien que ses *génies* et ses *fées* ne sont guères que des émanations de la vie universelle, comme une fluide incarnation des voix du paysage. Ce ne sont point des êtres purement moraux, comme les anges de Milton, conçus tous d'après le type humain et copiés sur Adam. Aux yeux de Milton, si éclatante que soit la matière éclairée et pétrie par Jéhovah, l'esprit seul est vivant. Le monde se meut d'un mouvement rapide, mais son Créateur est absolument séparé de lui. L'âme n'existe qu'en ceux des êtres à qui elle fut expressément communiquée. Au-dessous de l'homme, le sentiment n'existe plus; le monde se déroule autour de lui comme une décoration splendide, œuvre impassible du machiniste suprême. C'est la donnée de la Bible et de toutes les poésies de provenance sémitique.

Milton apporte sans doute, dans cette façon de voir et de peindre ce qui n'est pas l'homme, quelques instincts différents et ces goûts particuliers aux races qui ont créé les mythologies de la nature. Sans animer et personnifier, comme Spenser et Shakespeare, les objets matériels, les phénomènes les plus fugitifs de la végétation, de la vie, et de la lumière; sans transformer comme eux en acteurs doués de la parole les sensations et les rêves dont nous avons à peine conscience et que suscite en nous la musique universelle, Milton infuse un peu plus de l'âme humaine daus ses paysages; il transporte un peu plus de sentiment et de pensée dans l'ensemble des choses que Moïse et les prophètes n'en accor-

dent à la nature, cet insensible marche-pied de Jéhovah, ce tabernacle que plie et déplie le Créateur et qu'il peut faire évanouir d'un souffle, comme un nuage, comme une vaine apparence. Le poëte anglais donne plus de réalité et plus de vie personnelle à la création. Les astres, les nuages, les soirs, les aurores, défilent parfois devant lui avec les oiseaux et les bêtes, pareils à une armée, à un cortége de serviteurs splendides que l'Éternel passerait en revue.

Tout en marquant fortement la dépendance de tous les êtres créés vis-à-vis du seul être existant par lui-même, la soumission de la forme et de la vie à l'idée génératrice; tout en subordonnant la scène visible à la grande tragédie morale qui s'y joue, il n'abolit pas toute sympathie entre l'âme humaine et ses sœurs les créatures; il ne dépouille pas de toute complicité avec notre cœur, ces êtres innombrables, tous ces splendides phénomènes, de qui nous viennent tant d'émotions. Peut-être, mieux que les autres poëtes modernes, a-t-il trouvé la juste mesure, entre le paysage mort, abstrait, incolore, conventionnel de l'école classique, et le réalisme outré, l'exubérance, en un mot, ce qu'on pourrait appeler le panthéisme de certains poëtes contemporains. Entre ces extrêmes, Milton a tracé, peut-être, les limites où doit se mouvoir le sentiment spiritualiste et chrétien de la nature, où doit s'encadrer le paysage pour intéresser notre esprit et notre cœur.

CHAPITRE III

DANIEL DE FOÉ. ROBINSON CRUSOÉ

Ce que Milton a gardé, malgré son éducation biblique, d'inspiration saxonne et païenne en face de la nature, va s'atténuer et presque s'éteindre, après lui, dans la période classique et sous l'influence de notre dix-septième siècle.

Jamais cependant la poésie anglaise ne perd de vue le paysage réel aussi absolument que la nôtre. On dirait que les écrivains du siècle de Louis XIV n'ont aperçu de leur vie d'autre monde rustique que les jardins de Versailles, d'autres arbres que les ifs coniques et cylindriques des allées de Le Nôtre. Les Anglais ont toujours aimé, ont toujours senti la campagne, même aux époques où, dominés à notre exemple par la vie de cour, de salon et d'académie, ils avaient cessé de sentir et d'aimer la grande nature.

Nous autres Français, même initiés au sentiment de la nature depuis la renaissance de notre poésie, nous avons encore bien des efforts à faire et toute une longue éducation à recevoir avant de goûter la campagne et de comprendre la vie rustique. En Angleterre, la plus grande richesse acquise ramène l'homme à la vie des

champs; en France, la moindre fortune, la moindre instruction commencées le poussent du côté des villes.

Aussi la poésie anglaise, même à l'âge classique, tout en cherchant à s'emprisonner dans notre école que l'autorité de nos grands écrivains du dix-septième siècle a rendue prépondérante, s'échappe à l'occasion vers le monde rustique. Il en est ainsi jusque sur le théâtre, dans le pamphlet et les vers de salon. Dryden, au milieu de ses poëmes politiques, Addisson, quoiqu'il admire Boileau et cite comme une autorité le père Bossu, Cooper, lui-même, tout en se montrant digne, par sa façon de décrire, d'être le modèle de Delille; tous ces poëtes et leur groupe témoignent par moment d'un sentiment vrai, naturel, sympathique des choses de la campagne. On voit bien vite que, si atténué qu'il soit par les habitudes de la vie mondaine, le goût des champs est inné chez eux, et qu'ils connaissent le monde extérieur autrement que par les descriptions et les métaphores d'Homère et de Virgile, d'Horace et de Théocrite, comme nos poëtes français de la même époque.

Longtemps avant que la *nature* et *la sensibilité* fussent mises en vogue chez nous par la philosophie matérialiste, et que l'on ornât les poëmes galants et sceptiques de quelques paysages artificiels comme les dessus de porte des salons et des boudoirs, la littérature anglaise abondait en images vraies, en traits justes, inspirés, du monde rustique et dictés par une émotion sincère. C'est aux Anglais que nos écrivains du dix-huitième siècle empruntèrent, avec tant d'autres idées mal comprises, les premières tendances qui les amenèrent à parler de la nature, sinon à la sentir. L'amour vrai de la poésie des champs, et le don de l'exprimer,

éclataient déjà dans les écrits de J.-J. Rousseau, quand la plupart de ses contemporains n'affichaient encore ce sentiment que pour obéir à une mode importée d'Angleterre.

On ne puise pas dans les livres et dans les salons l'intelligence et l'enthousiasme des forêts, des montagnes, des solitudes. Ce n'est pas à Paris, au retour de Londres, que pouvait germer cette poésie; elle a été conçue au bord du lac de Genève, en face les Alpes; elle est éclose au soleil de l'Inde, elle a grandi dans les forêts vierges de l'Amérique.

Chez les Anglais, l'aristocratie n'ayant jamais été réduite à une domesticité claustrale, comme la noblesse française dans le couvent monarchique de Versailles, n'avait pas cessé d'habiter ses terres ou du moins de les visiter souvent. Grâce à cette communion plus fréquente avec la campagne, la poésie de la nature s'était conservée au fond des âmes avec d'autres sentiments plus précieux, qni s'évanouissaient chez nous. Nos littérateurs en étaient encore à ignorer tout ce qui se passe hors de l'enceinte des villes, que la poésie anglaise, même avant la renaissance du dix-neuvième siècle, cueillait fréquemment dans les fraîches et vertes vallées du sol national, des images vraies, des inspirations naïves, quoique trop souvent mélangées par la culture classique d'éléments artificiels.

Quoique le roman ait été de bonne heure chez les Anglais consacré à la peinture des mœurs, des caractères et à une sorte d'enseignement moral qui subordonne pleinement la description du monde extérieur à l'analyse du cœur humain et des habitudes sociales, il a le premier placé la personne humaine dans un isolement absolu en

face de l'univers; il a peint l'homme avec tous les besoins de son corps et de son esprit en face de la création étalant toutes ses menaces, toutes ses duretés de marâtre; mais il a voulu nous montrer en même temps toutes les ressources que l'énergie du caractère et la foi d'une âme religieuse peuvent tirer de la nature et de la solitude.

En écrivant *Robinson Crusoé*, Daniel de Foé voulait faire un roman de caractère, une œuvre morale et religieuse, et ne songeait certainement pas à tracer des paysages, à constater de poétiques émotions en face d'un monde qui fait courir à l'honneur de si terribles dangers et lui impose des luttes si formidables. Il obéissait à un des instincts les plus impérieux et les plus nobles de sa race, celui qui fait chercher à l'homme une sorte de tête-à-tête à la fois mystérieux et militant avec la solitude, avec les océans et les forêts, à cet instinct qui donne encore aujourd'hui à l'Amérique et à l'Australie leurs indomptables défricheurs. Jamais un livre comme *Robinson* ne fût sorti d'une imagination française ou méridionale; jamais un de nos poëtes n'aurait pu faire autour de son héros une abstraction aussi complète de la société et l'isoler ainsi entre les bras de Dieu au sein de la création, dans un désert que la main de l'homme n'a pas encore entamé.

L'attraction qui pousse l'homme vers le monde extérieur, la communion nécessaire qui s'établit entre eux, prend souvent, comme tous les grands amours, la forme d'un antagonisme et d'un combat. C'est à la fois le besoin du corps et le besoin de l'âme, la recherche de l'aliment physique et de la substance divine qui anime les pionniers de la solitude. Dans cette double condition religieuse et industrielle, se produit et s'exalte le sentiment

de la nature chez cette race héroïque et morale, chez ces pirates scandinaves devenus chrétiens, qui sont encore les rois des mers et demeurent les chefs de la croisade humaine qui doit conquérir le gouvernement de la matière. Seul dans son île avec sa Bible et quelques outils, Robinson représente d'une manière aussi vraie qu'originale les grands besoins et les grands instincts de l'homme placé en face du monde créé pour lui et contre lui. A quel point cette situation est le fond de la destinée humaine, on le comprend en se rappelant l'espèce d'enthousiasme que la lecture de *Robinson* excite dans tous les jeunes esprits, et le prodigieux succès de ce livre si sérieux, si austère, si sombre même dans sa moralité, auprès de l'enfance et de la jeunesse. C'est qu'il réveille en nous les tendances les plus essentielles de l'être humain, cet ange doublé d'un animal, placé sur cette terre pour la vaincre, la gouverner, pour s'y vaincre, s'y gouverner lui-même, et pour y conquérir son Dieu.

Ce livre, devenu si vite européen et universel, n'en est pas moins profondément anglais ; il se rattache au sentiment de la nature essentiel à l'être humain, et à la forme de sentiment particulière aux races à la fois héroïques et grossières, dont les appétits matériels sont violents, mais dont la conscience a besoin de justice et de moralité.

Robinson, dans son île vierge, est le contraire d'un rêveur, d'un poëte de la nature à la façon des Allemands ou de nos Français contemporains. Pressé de toutes parts, comme l'homme primitif, de dangers et de besoins, sa communion avec la nature est une lutte et un labeur perpétuels. Occupé à tirer d'elle ce qui est nécessaire à la vie du corps, il n'a pas le temps de la ques-

tionner sur les choses du monde invisible; il l'aborde en industriel et non pas en philosophe; il ne lui demande pas des inspirations de métaphysique ou d'art, mais des produits. C'est par la conscience et la religion qu'il s'élève à la poésie. Dieu ne cesse pas de lui être présent à travers la solitude. Le rencontre-t-il dans le désert lui-même, dans les splendeurs ou les horreurs de la terre et des éléments qui l'environnent? l'entend-il parler dans les forêts, les flots et les vents, à travers les astres et les météores, comme les patriarches de l'Inde ou les élégiaques de nos jours? Non : la tradition religieuse domine en lui les instincts de race, comme les dangers et le besoin étouffent la rêverie et la pensée pure. Chrétien et protestant, réglé dans sa philosophie par la Bible, c'est dans ce livre qu'il trouve Dieu, c'est dans la Bible qu'il le consulte et qu'il l'entend parler avec de vraies paroles.

Mais le lieu où le livre s'est ouvert, mais la nature qui accompagne ces paroles, n'exercent-ils aucune influence sur le sentiment qui les accueille et sur l'esprit qui les interprète? La Bible dirait-elle à l'âme, dans une rue de Londres, les mêmes choses que dans une île déserte? Avoir placé l'homme dans ce formidable tête-à-tête avec le désert et la Bible, l'homme seul avec lui même et avec Dieu, c'est la poésie, l'originalité, la moralité de l'œuvre; c'est ce qui la rend si vraie, si humaine, et en même temps si anglaise dans son inspiration.

CHAPITRE IV

LES SAISONS DE THOMPSON. LES SAISONS DE SAINT-LAMBERT

Jamais la poésie anglaise, même dans la période classique, à travers l'imitation française et l'affadissement, n'a perdu tout à fait de vue la campagne et la vraie nature vivante; jamais elle ne s'est égarée aussi loin que la nôtre dans les jardins artificiels et les fleurs de convention. Voyez-la en plein dix-huitième siècle, avant que la veine originale se fût ouverte, avant que la vraie poésie descriptive, le vrai sentiment de la nature se fussent réveillés avec Robert Burns et les romantiques. Rapprochez, par exemple, les *Saisons* de Thompson du livre de son imitateur Saint-Lambert.

Il y a de quoi s'étonner chez l'écrivain français, non pas seulement de cette absence de réalité, de couleurs, de sens pittoresque, de sympathie, d'attention et de goût sincère pour la nature et les choses rustiques, mais d'intelligence même du modèle écrit qu'il avait sous les yeux. Le monde champêtre était encore pour nos lettrés français, cloîtrés dans les salons, un livre inconnu et scellé de sept sceaux.

Pour imiter Thompson de cette façon, il fallait qu'un homme d'esprit n'eût jamais regardé que d'un œil distrait et myope la nature dont il avait prétention de

parler. Il est d'ailleurs nécessaire d'apprendre à voir avant de peindre, et de contempler le monde extérieur autrement qu'à travers un système de morale et de philosophie incomplète.

La vie rurale et les instincts poétiques qui en dérivent subsistaient en Angleterre même au dix-huitième siècle; on y goûtait sincèrement la campagne, avant que la mode s'introduisît chez nous de vanter les charmes de la nature; on s'y livrait avec passion à tous les genres de plaisirs que le possesseur de la terre peut trouver sur ses domaines. Thompson décrit la pêche et la chasse avec une réalité et des couleurs qui dénotent la pratique de ce genre de *sport*.

Sans parler de la supériorité du style et des facultés poétiques, tout chez lui est mieux vu, mieux senti, étudié de plus près et avec plus de conscience que dans Saint-Lambert. Ce n'est pas à dire que le sens pittoresque soit beaucoup plus aiguisé, l'entente de la couleur et du relief beaucoup plus profonde chez le poëte anglais que chez nos versificateurs du même temps. Cet art qui fait aujourd'hui de l'écrivain une sorte de peintre n'était pas encore né. Il est maintenant chez nous poussé beaucoup plus loin qu'en Angleterre, et ne date dans les deux littératures que de l'école romantique. Mais il régnait dès lors de l'autre côté de la Manche une plus grande sincérité dans les sentiments de toute sorte qui rapprochent l'homme du monde champêtre.

La critique de ces sentiments n'était pas plus avancée que chez nous; mais on faisait moins d'étalage de la sensibilité, on avait des émotions plus vraies et des notions plus justes des harmonies naturelles de l'univers visible et du cœur humain. Le style n'était pas propre à faire res-

sortir ces harmonies comme il est devenu plus tard; et sous ce rapport, sauf la différence des talents, Thompson et Saint-Lambert sont de la même école. C'est à peu près, chez l'Anglais lui-même, le genre descriptif tel qu'il se continuera et s'achèvera dans Delille; moins d'horreur du mot propre, mais une grande affection pour la périphrase, des traits généraux et vagues substitués à la couleur particulière et aux détails précis.

On cherche en vain dans les poëtes de cette famille la description d'un site particulier faite sur nature. Tous leurs paysages sont indéterminés; c'est la montagne, le torrent, le vallon en général; ce n'est pas tel vallon ou telle montagne avec les traits qui lui sont propres et peints comme un portrait avec tous les accidents de la physionomie locale, seule manière de donner aux sites comme aux visages leur caractère, leur expression et par conséquent leur signification morale, nécessaire pour nous émouvoir. Il en résulte que, malgré la sincérité du sentiment qui anime le peintre et l'entraîne vers les tableaux rustiques, la nature qu'il nous montre est toujours plus ou moins une nature de convention; comme les tableaux et les statues de l'homme faits sans modèle, d'après d'autres tableaux et d'autres statues, et qui, sous prétexte d'idéal, ne sont rien de plus que de classiques banalités.

Dans un sujet qui commande si impérieusement la vérité, puisqu'il s'agit de nous mettre en face de la nature, Thompson, pas plus que Saint-Lambert, ne trace de paysage réel qu'on puisse reconnaître et vérifier sur les lieux. On y devine le climat, la flore et la faune de l'Angleterre; le poëte ayant subi forcément l'influence du monde qu'il habite. Quelques noms de rivières et de monta-

gnes achèvent de déterminer sur la carte le pays auquel se rapportent les descriptions; mais rien ne le rend visible à l'imagination et au sens pittoresque, de façon à ce qu'un peintre puisse copier le poëte et qu'il soit possible au lecteur de voir et de sentir d'après l'écrivain.

Sans doute l'excès du réalisme, le souci trop constant du trait individuel, de la couleur vive et locale qui excitent trop fortement les sens arrivent aussi à supprimer la poésie en étouffant la pensée sous l'intensité des impressions physiques. Le vrai sentiment poétique réside à distance de la pure idée générale et de la pure sensation. Mais la sensation, la vue ou la peinture des objets colorés, animés, c'est-à-dire vivants, est nécessaire pour qu'un sentiment juste se produise, et avec lui une disposition morale, une pensée. La désignation vague et générale d'un site ou d'un phénomène, telle qu'elle était pratiquée dans les descriptions de l'école classique, sans la couleur, sans le trait local, sans le caractère et l'accent qui nous donnent l'impression de la réalité et de la vie, laisse notre esprit dans un état de vague et d'indécision où l'idée même ne se produit pas, parce que le sentiment ne s'est pas produit. Or, le sentiment ne s'est pas éveillé dans le cœur, parce que ni l'imagination ni les sens ne sont ébranlés par des nomenclatures, par des termes abstraits substitués aux caractères vivants.

Dans la description des choses de la nature, dans la peinture du paysage comme dans celle des passions, nos écrivains du dix-huitième siècle et ceux qui leur correspondent en Angleterre suivaient tous, plus ou moins, le procédé préconisé par Buffon dans son *Discours sur le style*. Ils employaient, pour peindre les choses, les termes généraux au lieu des traits individuels, les mots

abstraits au lieu des signes sensibles. Cela est excellent pour les géomètres et suffisant pour écrire l'Encyclopédie.

A toute force, la comédie, le conte satirique et l'épître morale peuvent se contenter de ce style; mais il est impuissant à servir un vrai sentiment de la nature, à exprimer ou à faire naître les émotions que suscite en nous le grand spectacle de l'univers.

Un poëte de la nature n'est un penseur qu'à la condition d'être un peintre. Nous ne concevons d'idée juste, profonde, originale, en face de la représentation d'un site ou d'un phénomène, que si nous éprouvons de ce tableau une impression vive et pénétrante. L'impression sera d'autant plus vive que le tableau lui-même sera plus vivant, que l'action ou le paysage seront mieux déterminés dans leurs couleurs, dans leur accent, dans leurs traits individuels.

Pour peindre au vif la nature, pour parler d'elle et la faire parler de façon à nous émouvoir comme nous serions émus par la présence même des objets, le poëte doit aborder les spectacles de la création avec une âme sincère, avec un sentiment libre et naïf, avec son imagination, avec son cœur, et non pas avec un système de morale. La vérité, la profondeur, la justesse et par conséquent la moralité de notre impression en face de la nature sont subordonnées à l'absence de parti pris, à la naïveté, à la sincérité du poëte qui nous raconte ces grandes scènes. Pour comprendre la nature, il faut aller à elle parce qu'on l'aime, parce qu'on la voit belle, et non parce qu'on la croit utile à une thèse préconçue. Il faut être attiré dans son sein par son indéfinissable magie, par la vertu qui lui est propre. Il ne suffit pas d'être repoussé vers elle par le vice de l'humanité; il faut y

chercher matière à ses émotions, à sa foi personnelle, plutôt qu'à la critique du temps et de la société où l'on vit.

Ce fut là, par malheur, le vice originel des prôneurs de la nature qui commencèrent chez nous la première réaction en sa faveur. Ils avaient tous, y compris Rousseau, le plus sincère et le plus poëte d'entre eux, un parti pris d'opposition à la société, quand ils vantaient si fort la vie rustique et les charmes de la campagne. C'était pour trouver les lois, les mœurs et les traditions en défaut qu'ils cherchaient la règle de nos sentiments dans les impressions que nous cause le monde matériel. La nature leur semblait le contraire de la religion; ils l'aimèrent de toute la haine qu'ils portaient au christianisme. Le scepticisme et non l'enthousiasme, la critique et non la poésie, président à ce culte de la nature. On y cherchait la poésie par la philosophie, on n'y trouva ni l'une ni l'autre. C'est par la poésie, c'est par le cœur et l'imagination qu'il faut d'abord interroger la nature; à ce prix seulement, on la force à révéler sa métaphysique et sa morale. Quand il s'agit d'interpréter la nature, la philosophie doit suivre la poésie au lieu de la précéder.

La littérature du dix-huitième siècle fut introduite par la philosophie dans l'étude de la nature; elle n'y put trouver une vraie, une grande poésie, même en Angleterre, où le goût des champs était plus sincère, et les instincts religieux plus profonds que chez nous. Dans le poëme de Thompson et dans toutes les œuvres descriptives du même temps, les meilleurs tableaux sont les peintures de genres, les scènes où le paysage disparaît complétement derrière les acteurs humains. Les sites,

les divers êtres, les phénomènes étrangers à l'homme, sont représentés de façon à ne pas laisser dans l'esprit une image précise et dans le cœur une émotion durable.

A force de négliger l'expression de la vie par les couleurs et le détail, des peintres semblables laissent la forme s'évanouir sous leurs doigts, et l'idée se refuse à naître dans cette indécision de la forme, dans cette absence de la vie. Ces poëtes visaient avant tout à la pensée, à l'effet moral ; on ne peut atteindre le but moral dans les œuvres d'art qu'à travers l'imagination, en faisant germer dans les sens des émotions d'où fleurissent des sentiments, d'où fructifient des idées. La plupart des tableaux de la nature faits par les poëtes du dix-huitième siècle, ne laissent d'autre impression que celle d'une page bien écrite par un homme d'esprit, très indifférent à la chose dont il parle.

CHAPITRE V

ROBERT BURNS

Le retour à la franche poésie, au sentiment de la vraie nature vivante, ne pouvait s'opérer d'abord que dans une âme inculte, sincère, énergique, absolument libre du *cant* et des conventions sociales, n'ayant jamais subi le joug de l'éducation littéraire et de la vieille rhétorique. On avait peint, jusqu'ici, le paysage en le regardant à travers les vitres d'un salon, en écrivant avec des manchettes sur un secrétaire de bois de rose. Il fallait que la poésie de la nature germât pour ainsi dire de la terre, avec l'imagination d'un véritable homme des champs. Même en Angleterre, les poëtes descriptifs à prétentions rustiques étaient encore alors des élèves de Virgile qui lisaient Boileau. Mais, en cette matière plus qu'en toute autre, rien ne remplace les enseignements de la réalité.

Le plus beau génie élevé à la cour n'égalera pas dans le paysage « le simple barde qui, rude à sa rustique « charrue, apprend son mélodieux métier de chaque « taillis, du linot chanteur ou de la grive cuivrée, sa- « luant d'une voix douce le soleil couchant dans le vert « buisson d'épines, de l'alouette au rapide essor, ou de « l'immobile rouge-gorge au cri perçant, ou des pluviers « à la voix grave, au plumage gris, poussant des sifflements

« sauvages sur la montagne »... (Robert Burns, *les Ponts d'Ayr.*)

C'est d'un paysan écossais que date, pour la littérature anglaise et pour toute l'Europe, la rénovation du style affadi par les salons et par les académies. La poésie fut nettoyée de sa poudre et de son fard, des images rapportées du collége, des vieilles couleurs qui traînaient sur la palette classique.

Robert Burns enfonça profondément sa charrue et sa bêche dans le sol de l'imagination, et on en vit jaillir ces fraîches fleurs animées et vivantes au lieu des fleurs artificielles que la Muse portait dans ses cheveux.

Burns, le premier, vécut sa poésie avant de l'écrire, et n'écrivit rien qu'il n'eût senti avec son corps et avec son cœur, qu'il n'eût vu et pleuré de ses yeux, souri et chanté de ses lèvres. Il souffre et il jouit; il prie et il s'enivre; il aime et il menace; et tout cela s'exprime dans le naïf et vigoureux langage de la nature et de la vie. Peindre au vif toutes les choses de la campagne, les sites, les animaux, les plantes, les accidents de l'atmosphère, ce n'est pour lui rien de plus que de rapporter véridiquement, crûment, toutes ses sensations. Il nous rend les objets présents dans ses vers, parce qu'ils sont présents dans ses travaux, dans ses plaisirs, dans ses souffrances de tous les jours. Entre lui et les créatures des champs, cette intimité, cette sympathie existent, qui naissent forcément du voisinage, de l'union de deux existences mêlées l'une à l'autre. Nous ne savons bien comprendre et bien peindre que les objets où il entre un peu de nous-mêmes. Quelle description du cheval, d'après Job ou d'après Virgile, nous le rendra visible, aimable, familier comme ces vers de Burns à la vieille jument *Maggie?*

« Je te souhaite une bonne année, Maggie! Tiens, « voici une poignée pour ta vieille panse. Quoique « maintenant tu aies le dos creux et noueux, j'ai vu le « jour que tu pouvais aller comme un cerf sur la prairie; « quoique maintenant tu sois ridée, roide et cassée, et « que ta vieille peau soit aussi blanche qu'une margue- « rite, je t'ai vue pommelée, lisse et luisante d'un joli « gris. Tu étais jadis au premier rang, fortement bâtie, « ferme et de haute taille; tu posais sur la terre une « jambe aussi bien faite que pas une qui l'ait jamais « foulée; et tu savais voler par-dessus une mare comme « un oiseau...

« La première fois que j'allai faire la cour à ma Jenny, « vous trottiez alors avec votre maman. Quoique vous « fussiez espiègle, rusée et joyeuse, jamais vous n'étiez « rétive; mais simple, docile, paisible et douce et tout « avenante... ce jour-là vous caracoliez avec beaucoup « de fierté, car vous portiez au logis ma belle fiancée... « Tout mon attelage se compose de tes enfants, les qua- « tre plus belles bêtes qui aient jamais porté le joug... « Nous avons fait tous deux bien des travaux pénibles, et « nous avons lutté contre les tourments du monde; et « dans bien des jours d'anxiété, j'ai cru que nous serions « battus. . . . .

« Et ne pense pas, mon vieux et fidèle serviteur, que « maintenant peut-être tu mérites d'avoir moins, et que « tu pourras souffrir la faim sur tes vieux jours; car « sur mon dernier boisseau, je mettrai un picotin tout « comble de côté pour toi. »

Suffit-il, pour parler ainsi, d'une âme sensible et douce et de cette affection si commune chez le cavalier et le vieux laboureur pour leurs vieux compagnons de

travail? Rien ne dénote-t-il dans ces strophes une sympathie toute particulière et toute nouvelle pour le monde extérieur à l'homme ? Sans doute, c'est un retour sur les souffrances humaines et sur les siennes propres qui rend Burns si attentif et si miséricordieux pour les créatures inférieures. Mais, outre cela, il y a en lui évidemment une tendresse inconnue aux poëtes qui l'ont précédé, pour tout ce qui porte les apparences de la vie, pour tout ce qui végète avec lui dans le sein de la mère nature. Il s'attendrira sur une souris des champs dont il a détruit le nid avec sa charrue; et là, si vous le voulez, se révélera un sentiment tout populaire de pitié pour les faibles et les pauvres et d'indulgence pour leurs attentats contre les richesses d'autrui.

« Je sais bien que parfois tu voles! Mais quoi! pau-
« vre petite bête, il faut que tu vives! De temps à au-
« tre, un épi de blé sur deux douzaines est une faible
« requête : cela portera bonheur au reste et ne me fera
« jamais faute.... Ce petit tas de feuilles et de chaume
« t'a coûté bien des grignotements! Maintenant, tu es
« expulsée pour fruit de toute ta peine, sans maison ni
« logis, pour supporter les neiges fondues de l'hiver et
« les froides gelées blanches.... Mais, petite souris, tu
« n'es pas la seule à éprouver que la prévoyance peut
« être vaine; les plans les mieux combinés des souris et
« des hommes tournent souvent de travers, et ne nous
« laissent que chagrin et peine au lieu de la joie promise. »

Voilà presque une fable de La Fontaine. Mais combien d'ordinaire le conteur gaulois se tient lui-même en dehors du petit drame qu'il raconte, et semble indifférent à ses personnages! Combien la personnalité et le cœur de Burns sont plus engagés dans son récit, et quelle ten-

dresse plus vive il accorde à toutes ces créatures qu'il a douées d'une part de son âme!

Voyez comme il déplore un autre coup dont il a frappé une humble plante des champs, une marguerite de la montagne :

« Modeste petite fleur bordée de rouge, tu m'as ren-
« contré dans une heure fatale; car il faut que j'écrase
« dans la poussière ta mince tige; t'épargner à présent
« dépasse mon pouvoir, joli joyau des champs. — Hé-
« las! ce n'est pas ta douce voisine la gentille alouette,
« compagne convenable, qui te courbe dans l'humide
« rosée, la gorge tachetée, lorsqu'elle s'élance dans les
« airs, joyeuse de saluer l'orient qui s'empourpre. Le
« nord à l'âpre morsure souffla froid sur ta naissance
« humble et précoce.

« Pourtant tu perças gaiement le sol au milieu de la
« tempête, élevant à peine au-dessus de la terre mater-
« nelle ta forme délicate. Les fleurs éclatantes que nos
« jardins produisent, il faut qu'un haut rempart d'ar-
« bres et de murs les protége; mais toi, sous l'accidentel
« abri d'une motte ou d'une pierre, tu ornes l'aride
« champ d'*éteule*, inaperçue, solitaire. — Là, envelop-
« pée de ton étroit manteau, ton sein de neige étalé au
« soleil, tu lèves la tête sans prétention, d'une humble
« manière; mais maintenant le soc détruit ton lit et tu
« y es à terre?... Toi-même qui plains le sort de cette
« marguerite, ce sort est le tien. A une époque peu éloi-
« gnée le soc de la cruelle destinée passe fièrement en
« plein sur ta fleur, jusqu'à ce que d'être écrasé sous le
« poids du guéret soit ta destinée. »

Dans la révolution faite par Burns, nous n'étudions ici que le côté le moins frappant; il y en a d'autres plus

essentiels. Burns a rompu le premier avec le style classique, et par ses sentiments, il inaugure l'esprit révolutionnaire ; il est bien plus franchement plébéien que Rousseau, comme il est plus franc d'imagination et de langage. Il va aussi plus avant que lui dans cette sympathie, dans cette communion avec la nature dont nous faisons l'histoire et que tous deux ont renouvelées et presque fondées. Ce sentiment de la nature apparaît chez Burns très-vif, très-sain, mais sans atteindre une certaine profondeur. Ce sentiment est tout naïf ; c'est une impression primesautière que la réflexion n'a pas encore confirmée, il est tout humain pour ainsi dire, il n'y a pas de racines dans les facultés religieuses du poëte, il ne pousse pas de rameaux dans la direction du divin.

Plus rapproché de la nature par sa naissance et sa vie à la campagne, par sa profession de laboureur, Burns n'est pas cependant un esprit assez primitif pour que l'effet produit sur son imagination par le monde extérieur devienne une religion, ou s'associe profondément chez lui à la notion de la divinité. Ce n'est pas un patriarche ou un sauvage, c'est un paysan. A défaut des grands instincts religieux du premier âge, il faut à l'homme la méditation et la culture philosophique pour exprimer du sentiment de la nature ce qu'il enferme d'idées religieuses, pour tirer une métaphysique, une mythologie, une théodicée du spectacle de la création. Des poëtes issus des classes lettrées, réfléchis, érudits pouvaient seuls continuer l'initiative de Burns et pousser la poésie plus avant dans l'intelligence et l'analyse des rapports de l'âme avec l'univers. Ce fut, en Angleterre, l'œuvre des Lakistes, comme chez nous celle des Romantiques.

CHAPITRE VI

LES LAKISTES. WORDSWORTH. SHELLEY

Le caractère commun des poëtes lakistes et le seul que nous ayons à noter ici, consiste surtout dans un sentiment voulu, réfléchi du monde extérieur, dans une attention habituelle, analytique, systématique, donnée aux choses qui environnent le cœur humain, le modifient par leur action éclatante ou insensible et se colorent de ses reflets. Wordsworth, Southey, Coleridge, Wilson, tout le groupe qui résida autour des lacs du Werstmoreland et du Cumberland, la plupart des poëtes du même âge, John Clare, George Crabbe, Robert Bloomfield et les plus notables, Shelley, Thomas Moore, à travers les mille différences qui les séparent, ont un souci presque égal de l'influence de l'univers visible sur le cœur humain.

Tous ils font au paysage une plus large part, ils décrivent avec plus de soins l'*extériorité* et peignent les sites, les choses inanimées ou vivantes de la campagne d'une façon personnelle, morale, subjective, qui tranche complétement sur les anciens procédés classiques. Désormais les objets de la nature ont repris une âme et un langage dans la poésie ; ils parleront à mieux qu'à nos sens, ils agissent directement sur l'être moral et reçoivent à leur tour de nos passions, de notre humeur, de nos idées,

du drame intérieur à travers lequel nous les contemplons, une lumière, une physionomie, un accent particulier, capables de modifier singulièrement les tableaux que nous en faisons. Il ne suffit pas au peintre, comme dans la description antique, d'être matériellement vrai ; il vise à exprimer l'invisible, les accords, les harmonies, il veut devenir un musicien.

Deux tendances fort diverses peuvent être suivies dans cette recherche de l'invisible, de l'élément intellectuel à travers le paysage, dans cette peinture morale des objets physiques, dans cette expression de la musique des choses : on peut les considérer et les peindre ou par rapport à l'homme et à la vie morale proprement dite, ou en eux-mêmes et dans leur propre vie, et dans leur rapport avec le divin absolu. Le poëte, en philosophant sur la nature, la verra tantôt plus en moraliste, tantôt plus en métaphysicien. Chacun en tire, selon son génie, un aliment, une direction, un ornement pour la vie du cœur ; il la mêle à ses passions, à ses habitudes, aux évolutions des sentiments intimes, aux événements de l'existence vulgaire, ou bien il s'efforce de pénétrer chez elle les causes étrangères et supérieures à la volonté humaine, les évolutions d'une pensée indépendante de la nôtre, d'une force irrésistible et parfois hostile, les événements d'une génèse, d'une cosmogonie universelle, le côté absolu, éternel et divin.

Ces deux formes du sentiment de la nature nous semblent avoir pour leurs représentants les plus caractéristiques, parmi les poëtes anglais qui gravitent autour de lord Byron, deux esprits éminents, bien opposés de tout point, Wordsworth et Shelley. Le sentiment de la nature est une des faces du talent de Wordsworth qui

frappèrent d'abord la critique anglaise. Le don d'animer les plus grands et les plus minces objets du monde extérieur, d'en tirer une émotion et un enseignement moral, marque sa poésie d'un caractère philosophique et fit prononcer à son sujet les mots de pythagoricien, de brahme et celui de panthéiste. Aujourd'hui que la poésie tout entière est entrée dans le grand courant du sentiment de la nature, et que l'interprétation de l'esprit par la peinture des objets visibles semble être redevenue sa loi générale, il faut rayer ces mots ambitieux ou hostiles d'une appréciation de Wordsworth ; c'est un moraliste chrétien.

Par le choix systématique des événements et des détails les plus vulgaires comme prétexte de poésie, il se rapproche de ce qu'on appela un moment chez nous l'école intime, celle de *Joseph Delorme* et des *Pensées d'Août*. Les lakistes, en effet, sont souvent cités, imités, traduits par nos romantiques de cette nuance. Chez eux comme chez nous la poésie descend trop souvent à des données puériles et se perd dans les infiniment petits. Un caillou qui roule, une feuille qu'emporte le vent, la moindre pièce d'un mobilier délabré et le recoin poudreux d'une alcôve deviennent chez Wordsworth une occasion d'attendrissement et d'analyse psychologique.

En voulant appliquer à l'interprétation de la nature une morale trop subtile et trop familière, la poésie de ce maître descend des hauteurs de la philosophie aux naïvetés, aux niaiseries de l'apologue enfantin. Chaque accident de la création, le petit fait le plus fugitif de la vie d'un animal ou d'une plante, pressés, analysés, commentés, peuvent exprimer sans doute une vérité de la vie humaine, fournir un exemple, une leçon ; mais

il y a des limites au delà desquelles ce symbolisme prête au ridicule, et Wordsworth les franchit quelquefois.

Entre tous les poëtes modernes de l'Angleterre, Shelley est celui qui a senti le plus profondément vivre et palpiter en toutes choses l'âme universelle, et qui s'est le plus mêlé par le cœur à tous les objets qui ne sont pas l'homme. C'est pour celui-là que sont faits les noms de panthéiste, de païen, de brahme. Sa philosophie révolte à chaque mot le déisme protestant, comme ses mœurs effarouchaient le *Cant* anglais. Sa vie, en laissant de côté les accidents romanesques, fut bien celle d'un poëte de la nature, et sa mort fut pareille à sa vie. On peut dire qu'il habita les fleuves, les lacs et les océans. Des courses en bateau sur la Tamise, sur les lacs suisses, sur les mers italiennes, occupèrent toute sa jeunesse, c'est-à-dire toute son existence, car il finit à trente ans. Il naufragea et se noya dans la baie de Spezzia, et lord Byron, son ami, lui fit les funérailles païennes que Shelley aurait rêvées; il brûla son corps selon les rites antiques sur le rivage de Livourne.

Celui-là ne chercha pas dans la contemplation du vaste univers de petits apologues, de subtiles analyses et des moralités protestantes. Ce n'est pas le sens pratique et des leçons de conduite qu'il exprima de la peinture et de la musique des choses. Il vit la nature et l'aima pour elle-même, indépendamment du profit que l'homme en peut tirer, et en vue de ses rapports lointains, obscurs, insaisissables, mais certains, avec le grand inconnu, avec la grande âme divine, avec l'existence absolue, avec l'insondable infini. Shelley ne se demande pas quelle conclusion il doit tirer, pour la connaissance de lui-même

et la règle de ses sentiments, de toutes les images gracieuses ou terribles, de tous les accidents qui le frappent dans le monde extérieur; il se transporte, il s'incarne au fond des objets, il vit dans le nuage, dans la plante, dans la vague, dans le rayon de soleil, il palpite avec eux de toutes les ardeurs, de tous les désirs, de toutes les aspirations qui constituent la vie elle-même répandue dans l'immensité.

Les formes et les couleurs, les fleurs, les oiseaux et les flots sont à ses yeux plus que des signes et des symboles du monde intérieur; ils sentent, ils vivent par eux-mêmes et pour eux-mêmes; le poëte les aime comme semblables à lui; il entre avec eux dans une douce communion et fuit dans leur compagnie le voisinage de l'homme et les amers souvenirs de la société. Shelley a fait deux tragédies et diverses poésies; mais il réussit médiocrement à créer des personnages humains. Les vrais acteurs de son drame, ce sont les êtres fantastiques ou réels qui, en dehors et au-dessus de l'humanité, peuplent l'espace visible et invisible; ce sont les mille formes impalpables ou substantielles que revêt le grand, le seul vivant, l'être innommé et impersonnel qui remplace pour Shelley le Dieu chrétien ou platonicien des Lakistes.

CHAPITRE VII

LES PAYSAGES ET LA MYTHOLOGIE DE LORD BYRON

Dans tout paysage un coin du ciel apparaît; tout peintre de la nature trahit quelque chose de sa religion, des idées qu'il se forme du divin. Pour bien comprendre et bien juger un poëte, il faut se demander en ouvrant ou en fermant ses livres : quel est son dieu? Ses descriptions de l'univers, ses paysages quand ils ne sont pas le portrait même de ce Dieu, en forment du moins le costume transparent. Quel est le dieu de lord Byron? celui qu'il aperçoit dans le monde extérieur, et qu'il manifeste par ses peintures? Car dans ses drames humains, dans sa propre conscience, dans la société, dans le monde moral, le seul dieu qu'il sente, qu'il confesse, qu'il adore, le seul héros qu'il ait mis en scène, c'est lui-même, c'est l'indomptable personnalité de sa race. Consent-il néanmoins à reconnaître une autre divinité dans l'immense création qui nous enveloppe et si souvent nous écrase? Fait-il participer l'univers à cette apothéose de l'homme, est-ce l'ensemble des choses qu'il révère, comme étant à lui-même sa cause souveraine et sa providence; n'étant pas chrétien, est-il panthéiste? Nous ne sondons pas ici le for de sa conscience et l'intimité de

ses héros, nous consultons ses paysages. Partout dans ses tableaux, la nature semble subordonnée à l'homme; nous ne voulons pas dire qu'elle lui obéit, mais qu'elle est moindre. Elle ne l'efface, elle ne le domine jamais; elle le porte avec plus ou moins de révolte comme le coursier fougueux de Mazeppa.

Jamais d'exubérance dans ses paysages; ils sont pour ainsi dire classiques; ils sont de la famille des paysages grecs, si germanique et scandinave que soit l'âme de l'auteur. Est-ce seulement parce que lord Byron a surtout habité, aimé et décrit les contrées méridionales de l'Europe? qu'avec l'âme orageuse d'un pirate normand, il avait les goûts littéraires d'un disciple de la Grèce? C'est surtout parce qu'il est de race héroïque et militante, un combattant plutôt qu'un rêveur, un homme de passion plus qu'un homme de pensée, un Anglais plus qu'un Allemand. Ce n'est pas lui qui sentira la nature à la façon d'un brahme. Le panthéisme sous toutes ses formes est la doctrine des esprits résignés, et non pas celle des âmes de combat; c'est une religion de penseur et non pas de héros. Dans une poésie comme celle de lord Byron le paysage ne saurait jamais amoindrir, faire oublier le personnage; c'est une scène aimée de l'acteur, complice de l'action, magnifiquement éclairée et parée, vivante, animée par elle même, mais d'une âme moins vaste, moins puissante, plus silencieuse que celle de l'homme.

Les plus formidables accompagnements de la nature ne couvrent jamais chez lui la voix du chanteur humain; la passion y domine la rêverie; la volonté semble y contraindre les choses inanimées, les éléments et les sites, à prendre part à la lutte qu'elle poursuit contre la société et la loi morale. On pourrait dire que chez lord

Byron, encore plus que chez Rousseau et les premiers qui préconisèrent les charmes de la nature au dix-huitième siècle, le paysage entre dans l'opposition; il devient une des armes révolutionnaires de la sensibilité et parfois de la sensiblerie contre la religion et la société officielles, contre les travers humains et l'espèce humaine tout entière. C'est autant pour fuir et pour maudire les hommes que pour contempler et adorer les œuvres de Dieu que Rousseau et lord Byron se réfugient dans les solitudes.

Il y a néanmoins dans le sentiment qui porte Byron vers la nature, une tout autre richesse, une poésie autrement puissante, que dans les velléités champêtres de la *Nouvelle Héloïse* et de l'*Émile*. La pensée de Child-Harold en face du vaste univers, n'est pas mue par les étroites rancunes d'un plébéien et les petitesses métaphysiques d'un déisme d'horloger.

« Ne vaut-il pas mieux être seul et aimer la terre pour elle-même auprès des flots d'azur du Rhône rapide ou du paisible sein de son lac maternel, qui le nourrit comme une mère trop indulgente pour son unique enfant, apaise ses cris par ses baisers? Ne vaut-il pas mieux ainsi couler ses jours que d'aller, oppresseur ou victime, se mêler à la foule nombreuse?

« Je ne vis point en moi, mais je m'identifie avec ce qui m'entoure; il y a du sentiment pour moi dans les hautes montagnes, mais le tumulte des villes m'est un supplice. Je ne vois rien de haïssable dans la nature, sinon la nécessité de former, malgré moi, l'un des anneaux d'une chaîne charnelle, classé parmi les créatures, tandis que l'âme pense prendre son vol et s'incorporer d'une manière réelle au firmament, à la montagne, à la plaine ondoyante de l'Océan et au cortége des étoiles.

« Voilà ce qui m'absorbe, voilà quelle est ma vie ; je considère le désert peuplé que j'ai laissé derrière moi comme un lieu d'agonie et de tourments, un exil de douleur où pour quelques péchés j'avais été condamné à agir et à souffrir ; je remonte enfin et je prends un nouvel essor ; je sens que mes ailes, jeunes encore, mais déjà vigoureuses, sont capables de lutter contre les vents qu'elles doivent fendre, méprisant les liens d'argile qui retiennent notre être captif.

« Et lorsque enfin l'esprit, affranchi de tout ce qu'il abhorre sous cette enveloppe dégradée, dépouillé de sa vie charnelle, — sauf cette portion plus heureuse qui revivra dans les mouches et les vers, — lorsque les éléments se réuniront aux éléments semblables, et que la poussière ne sera plus que poussière, ne verrai-je pas, alors, d'une manière plus intime, tout ce qui aujourd'hui éblouit ma vie, la pensée incorporelle, le génie de chaque lieu, dont maintenant même je partage quelquefois les immortels attributs?

« Les montagnes, les flots, le firmament, ces choses ne font-elles pas partie de moi et de mon âme comme moi d'elles? Mon cœur ne les aime-t-il pas d'une passion pure et profonde? Ne méprisé-je pas tout autre objet comparé à ceux-là? Et n'endurerais-je pas mille tourments plutôt que d'échanger de tels sentiments contre la dure et mondaine indifférence de ces hommes dont les regards sont attachés à la terre et dont la pensée redoute le grand jour. » (*Child-Harold.*)

Jamais la mélancolie de Rousseau et sa misanthropie d'homme déclassé, n'ont trouvé d'accents aussi fiers, aussi enthousiastes, aussi religieux. Le citoyen de Genève a aimé la campagne plus que la nature ; il a, comme

un bourgeois de sa ville, rêvé d'un jardin avec une maison blanche aux volets verts, pour y écraser de sa vertu, de sa simplicité, de sa sagesse, le faste et la corruption des châteaux de Normandie et de l'Ile-de-France. Il a aimé et compris les champs à la manière d'un vigneron du canton de Vaud, imbu de quelque philosophie. Jamais il ne s'est élancé vers la nature avec cette fougue de poésie et de religion qui pousse lord Byron vers les solitudes, moins encore pour y fuir les hommes que pour s'y posséder lui-même et pour y découvrir, pour y adorer le grand inconnu divin.

« S'asseoir au sommet des rocs, rêver sur les flots au bord des abîmes, parcourir lentement la solitude ombreuse des forêts où vivent des êtres étrangers à la domination de l'homme, et où il n'a jamais, ou que rarement, laissé l'empreinte de ses pas; gravir inaperçu le mont inaccessible avec des troupeaux sauvages qui n'ont pas besoin de bercail; seul, se courber au-dessus des précipices et des cataractes écumantes; ce n'est pas là vivre dans la solitude, c'est converser avec la nature, c'est voir se dérouler devant soi ses charmes et ses trésors...

« Il est un charme au sein des bois solitaires, un ravissement sur le rivage désert, une société loin des importuns, au bord de la mer profonde, et le mugissement des vagues a sa mélodie. Je n'en aime pas moins l'homme, mais j'en aime davantage la nature, après ces entrevues avec elle. Je m'y dépouille de tout ce que je suis, de tout ce que j'ai été, pour me confondre avec l'univers; ce que j'éprouve alors, je ne pourrai jamais l'exprimer et toutefois je ne puis le taire entièrement. »

Pour Byron, en effet, et pour tous les poëtes qui ont le vrai sentiment de la nature, vivre avec elle ce n'est

pas vivre dans la solitude. Rousseau est seul dans son verger au bord du lac et sur les rochers de Meillerie; rien ne lui parle que sa misanthropie ou sa passion. Manfred est entouré d'une multitude éloquente sur les glaciers de la Yung-Frau. Il évoque autour de lui une foule d'êtres sympathiques et les rend complices de ses joies et de ses douleurs, de ses aspirations et de ses révoltes. C'est qu'il aborde la nature avec une religion, au moins avec une religion poétique; c'est qu'il admet, au moins par l'imagination, tout un monde surnaturel. Rousseau n'a pas de religion poétique, pas de religion de la nature. Le Dieu du vicaire savoyard, ce Jéhovah étriqué par le calvinisme, est relégué par l'étroit déisme du citoyen de Genève, tellement en dehors de son œuvre, et la nature une fois montée par lui a si bien l'air de marcher toute seule, que toute idée de surnaturel, et, par conséquent, toute grande poésie disparaît de la création.

Pour tirer une vraie poésie de la nature, l'homme a besoin de croire qu'il n'est pas seul quand il passe au milieu d'elle; il a besoin d'y sentir une âme, des âmes vivantes outre la sienne. Le Dieu des déistes a fabriqué l'univers, mais il ne l'habite pas. L'immense mécanique de la création est vide de sentiments et de pensées. Le catholicisme a, pour peupler l'univers, toute la multitude des bons et mauvais esprits, les anges et les démons. Mais le christianisme de Rousseau, si l'on peut donner ce nom à la philosophie du vicaire savoyard, réduit le poëte en face de la nature à la simple affirmation d'un Créateur invisible, insensible, indifférent, dépourvu de serviteurs et de cortége, sans action persistante sur son œuvre et dont nulle prière, nulle magie ne sauraient évoquer la réelle présence.

Il est difficile de définir la théologie de Byron, mais ce n'est certes pas l'étroit déisme calviniste. Ce n'est pas davantage le panthéisme absolu, la théodicée scientifique et profondément prosaïque du matérialisme de nos jours. Le génie de Byron, comme le génie oriental, superpose à la nature toute une mythologie. Son cœur de héros et de poëte a besoin de peupler l'univers d'une foule d'êtres amoureux ou hostiles. Il rencontre partout des génies en lutte ou en caresse avec le sien. Manfred force à comparaître devant lui, sur les sommets des Alpes, tous les esprits répandus dans l'immensité :

« La terre, l'océan, l'air, la nuit, les montagnes, les vents, ton étoile, attendent tes ordres, fils de la poussière ; à ta demande, tous les génies sont devant toi : que veux-tu de nous, fils des immortels? Parle. . . .

« Parle, ce que nous possédons est à toi, nous te l'offrons; réfléchis avant de nous congédier, demande-nous encore. . . . . . . l'empire, la puissance, la force et de longs jours. »

Manfred se fait tout offrir pour tout refuser de ceux qui ne peuvent pas lui donner l'oubli. Par cette négation de l'oubli, le désespéré sublime affirme l'immortalité. L'âme héroïque de Byron échappe à ce grossier panthéisme qui veut anéantir l'individualité de l'homme dans une masse divine sans conscience et sans liberté.

« La mort me donnera-t-elle l'oubli ? »

Voici le dogme qu'affirme l'univers tout entier par la voix des sept génies accourus à la voix du poëte :

« Nous sommes immortels, et nous n'oublions pas; nous sommes éternels, le passé nous est présent aussi bien que l'avenir. Tu as notre réponse. »

Si animée, si divine que soit la nature aux yeux de Byron, ce n'est donc pas le panthéisme qui forme sa croyance. Par sa race et par son caractère, il est trop homme de combat pour admettre cette écrasante doctrine. Jamais résignés, toujours en lutte, ses personnages vivent au pôle opposé de ce fatalisme abject. Par leur désespoir même, ils s'affirment libres et immortels; par leurs blasphèmes, ils confessent un Dieu libre, éternel et souverain. Mais, comme le Satan de Milton, leur sublime devancier, ils se sentent de taille à lutter contre ce Dieu.

Peuplée tout entière dans toutes ses régions visibles et invisibles d'esprits sombres ou lumineux, amoureux ou terribles, la nature, telle que la comprend le poëte de Manfred et de Child-Harold, est à la fois le théâtre et l'héroïne d'un grand combat. Inerte par elle-même aux yeux du déiste génevois et du biblique Milton, elle est vivante, active et sensible pour Byron. Il témoigne à maintes reprises de sa croyance à un être supérieur qui se déploie souverainement au-dessus de toutes les puissances secondaires répandues dans la création. Mais cet être ne confisque pas la nature dans son absorbante unité, selon la formule panthéiste. Encore moins est-ce un être séparé d'elle et réduit à l'existence purement métaphysique, selon le dire d'un spiritualisme sans imagination et sans cœur. Pour Byron, la Divinité est vivante, elle n'est pas abstraite et séparée de son œuvre. Sa religion est de la famille des religions de la nature; c'est pour cela qu'il sait tirer de l'univers qui nous entoure une si grande et si profonde poésie.

Entre les religions de la nature qui ont eu leur histoire, leur domaine géographique, leurs dogmes et leur

mythologie populaire, c'est le dualisme persan qui semble avoir engendré la mythologie de lord Byron. L'armée des ténèbres et celle de la lumière, Ormuzd et Ahriman poursuivent la grande bataille de la vie dans l'âme de ses héros et dans les paysages qu'il décrit. Évidemment ce n'est pas l'unité souveraine, l'ordre imprescriptible, le calme triomphant qui le frappent dans la création. Il est d'un sang héroïque et passionné ; il a besoin d'amour et de haine, il n'est point d'une famille spéculative et résignée. Il ne saurait s'élever au fatalisme olympien de Gœthe, ni aspirer à la façon des Brahmes au bienheureux anéantissement dans l'être universel. Il est issu de la branche militante des adorateurs de la nature. C'est un Persan et non pas un Indien ; il est de la tribu de Djemschid et non de celle de Rama.

En vain il essaye par moment de se mêler, de s'abdiquer, de se perdre dans la vie commune de la création, et, avec Manfred, il demande à toutes les puissances de la nature le repos suprême de l'oubli ; son âme persiste tout entière avec sa passion et son souvenir ; il aime, il se rappelle, il désire, il combat jusqu'à la dernière heure. Toute la nature, tout le peuple des génies secondaires, tous les éléments aiment, se souviennent, désirent et combattent autour de lui. C'est le même combat que décrit Milton en dehors de la nature et dans les régions théologiques. Dans Byron, la nature elle-même, le vrai monde où se posent nos pieds, où s'agitent nos amours et nos haines parmi des fleurs palpables et des épines sanglantes, notre terre, enfin, est plus présente et plus vivante. Le drame s'est fait chair et l'indescriptible champ de bataille de Jéhovah et de Satan s'est fait paysage. L'acteur, c'est-à-dire l'homme lui-même, le sen-

timent, la pensée tiennent toujours la plus grande place dans le poëme, comme il convient dans toute poésie qui garde à l'homme et à Dieu la personnalité.

Les paysages de lord Byron ne sont jamais exubérants, mais toujours animés et comme vivant par eux-mêmes ; ils participent de ce besoin d'action particulier à la race du poëte et qui place si haut ses personnages au-dessus de la nature caressée ou domptée par eux. Byron a trouvé dans ses descriptions, dans l'ordonnance de ses tableaux, dans son style, la juste proportion de la pensée et de l'image, le juste équilibre entre l'exubérance de la nature et celle du pur esprit. Si l'on peut oublier un moment en face de Byron le grand poëte de l'âme pour le paysagiste et le peintre du monde extérieur, on s'étonne de trouver ce fils des Scandinaves mesuré, sobre, élégant, harmonieux comme un maître athénien. Mais, dans ce style tout classique, quel débordement de passion, quelle haute puissance de rêverie! Combien se déploie largement ce sentiment de l'infini dans la nature que les races germaniques, à travers leur éducation chrétienne, conservent encore des vieilles religions de l'Orient.

CHAPITRE VIII

LES CONTEMPORAINS. TENNISSON

Des régions qu'habitent Manfred, Caïn et Lara, si l'on veut passer à la poésie contemporaine, il faut descendre des glaciers de la Yung-Frau et des grands déserts alpestres sur les collines les mieux cultivées des environs de Londres, dans les parcs et les cottages occupés par d'heureuses et régulières familles. Après lord Byron ce grandiose outlaw de la pensée fuyant vers le monde oriental la pruderie britannique, il faut nommer Tennisson, le poëte lauréat dont la chaste muse peut être admise dans les salons les plus timorés. Elle a l'élégance, la pureté cristalline et aussi un peu l'afféterie de notre Alfred de Vigny, avec plus d'abondance et parfois de chaleur, mais sans plus d'élévation que l'auteur d'*Eloa* et de *Moïse*. Ce qu'est un poëte dans l'ensemble de sa manière, il l'est d'ordinaire dans chaque détail. A ne voir dans Tennisson que le peintre du monde extérieur et du paysage, on le trouvera aussi différent de Byron que dans la peinture de l'âme et des caractères.

La façon de sentir et de décrire la nature est un des éléments de la poésie qui se transforme le plus vite et le plus profondément d'une école et d'une époque à

l'autre. L'âme est plus immuable dans ses facultés que l'univers dans ses aspects. Si stables que soient les lois physiques, la région que l'homme habite, le territoire de chaque peuple subit des modifications aussi apparentes que les mœurs mêmes de la nation. Des forêts primitives à l'Europe sillonnée de chemins de fer, la métamorphose est absolue; c'est le même cœur humain qui contemple à des siècles de distance des spectacles si différents. Mais l'imagination s'imprègne surtout des tableaux qui lui sont les plus familiers et les plus voisins. Il a fallu que les poëtes modernes vissent de leurs propres yeux les déserts et les forêts vierges pour tirer la poésie des imitations classiques et des jardins de Le Nôtre. Quand le sol tout entier d'une nation devient une sorte de parc cultivé et orné par un maître intelligent, riche et ami du bien-être, un poëte qui vit avec complaisance dans cette nature artificielle, la reflète à son insu dans ses images et dans son style.

La peinture du monde extérieur dans Tennisson est trop souvent un paysage de jardin botanique et de serre chaude. Les fleurs exotiques, les couleurs et les parfums orientaux y abondent, élégamment mélangés et groupés avec les arbustes de nos climats comme dans les jardinières d'un salon opulent. On ne saurait nier le charme de ces aimables compositions. On en jouit avec béatitude sur un sofa moelleux. Mais, à force de vivre dans cette atmosphère trop embaumée où le vent ne court pas assez, on se sent saisi par une sorte de migraine morale. L'imagination s'efféminerait à la longue au milieu de toutes ces élégances, et on arriverait en pleine campagne et au milieu de ces vastes parcs si bien arrangés, à ne pas mieux peindre la nature que nos anciens poëtes à perru-

que, qui n'avaient aperçu l'œuvre de Dieu que des fenêtres de leur bibliothèque.

Chez un peuple opulent, ami du luxe, voyageur, possédant des domaines dans toutes les zones du globe terrestre, en même temps que se forment ces merveilleuses collections qui nous offrent, sous le ciel occidental, un abrégé de tous les climats, il est à craindre qu'il ne se forme ainsi, dans les immigrations des poëtes, des espèces de musées d'histoire naturelle. Cette sorte d'érudition pittoresque ne saurait remplacer l'impression directe de la vraie nature.

On peut, à la rigueur, peindre de souvenir un paysage, reproduire dans un poëme l'impression d'un site après l'avoir longtemps digérée, après avoir vivifié l'esprit de ce lieu en se l'assimilant.

Mais si l'on prétend tirer à la fois ses images et ses paysages des zones les plus diverses, si l'on forme ainsi dans sa pensée comme dans nos jardins d'acclimatation une sorte de magasin pittoresque, d'où l'on peut tirer des paysages applicables à toutes les parties du monde, on pourra prodiguer des couleurs éclatantes, éblouir et fasciner les regards, on ne produira pas l'émotion dans le cœur, dans la pensée, dans l'intelligence. On sera un merveilleux peintre de nature morte, on ne sera pas un poëte.

Ce n'est point à l'adresse de la poésie anglaise et surtout du judicieux Tennisson, que vont ces inquiétudes sur l'avenir prochain du style, de la poésie descriptive et des œuvres littéraires qui prétendent s'inspirer de la nature. C'est notre propre littérature que nous avons en vue. Ne pourrait-on pas dire aux plus vantés de nos coloristes, à ceux qui se piquent le plus de réalisme, que la

recherche et la variété même des images bannissent trop souvent de leurs poëmes la vérité et la vie.

La nature est plus sobre dans notre Europe que dans l'Orient; Dieu nous l'a faite ainsi pour y laisser plus de place au développement de l'âme. N'allons pas contre cette loi de notre climat et de notre race. Si nos imaginations s'obstinaient à donner aux paysages cette exubérance factice, cette multitude de fleurs et d'arbustes transplantés de si loin, toutes ces images exotiques finiraient par étouffer dans notre poésie le sentiment vrai et la raison aussi indispensable à l'art qu'à la science.

Dans les pays où l'industrie prend le pas sur tous les autres modes d'activité sociale, où le commerce accumule les produits de toutes les zones de notre globe, où la richesse devient nécessaire à tout ce qui veut être remarqué et goûté, homme ou chose, l'imagination et le style peuvent se croire aussi condamnés à l'opulence sous peine de dédain et de mort. C'est une erreur; on n'a pas plus de sentiments et d'idées pour avoir plus de mots et d'images à son service. La Muse, aujourd'hui, n'a plus besoin de lointains voyages comme après sa longue réclusion dans les cloîtres et les colléges, à la fin du dix-huitième siècle. Visitons, aimons, interrogeons le sol paternel, la nature a partout un langage à nous apprendre et des pensées à nous inspirer.

Les forêts vierges et les déserts du Nouveau-Monde révélés à Chateaubriand n'ont pas besoin pour interprètes de nos poëtes d'Europe. Une grande civilisation, émanée de l'Angleterre, se forme au delà de l'Atlantique. L'Amérique aura, elle a déjà ses poëtes. Du contact de cette société si neuve, si différente de nos vieilles sociétés eu-

ropéennes, avec un sol si récemment dompté, avec des paysages si différents des nôtres, naîtront sans doute bien des formes nouvelles du sentiment poétique. L'antique communion de l'âme humaine et de l'univers s'y continuera sous de nouvelles espèces. Sur cette grande société qui vient de traverser triomphalement une crise si redoutable, sur la philosophie, l'art, la poésie qui doivent y fleurir, il est impossible aujourd'hui de formuler rien de plus que des conjectures.

DU

SENTIMENT DE LA NATURE

DANS LES ARTS ET LA POÉSIE MODERNES

LIVRE SIXIÈME

LA POÉSIE ALLEMANDE

LIVRE SIXIÈME

LA POÉSIE ALLEMANDE

CHAPITRE I

LES MYTHOLOGIES GERMANIQUES

On a dit de l'Allemagne : « C'est l'Inde en Europe[1]. » Comme l'Inde, ou plutôt comme la haute Asie, mère des langues, des races, des mythologies, des philosophies de l'Occident, l'Allemagne est pour nous, en bien des choses, le pays des origines. Elle a transmis aux nations latines, avec une part de son sang, le génie qui devait constituer le moyen âge, la chevalerie, les plus nobles, les plus libérales des institutions modernes. La réforme, les grands systèmes de philosophie qui travaillent aujourd'hui l'esprit humain, sont issus d'elle. Les plus grandes familles de peuples, celles qui possèdent la force d'expansion la plus irrésistible, l'Angleterre et l'Amérique, sont des essaims des tribus germaines que de nouvelles migrations parties d'au delà du Rhin recrutent encore chaque année. C'est la race qui, de l'Islande à

1. Michelet, Introduction à l'*Histoire universelle*.

l'Australie, occupe sur le globe les territoires les plus variés.

Mais c'est surtout comme source d'idées que l'Allemagne est à l'Europe ce que l'Inde fut pour tout l'Occident. Une même tendance au panthéisme consacre, à des milliers d'années de distance, la fraternité de ces deux branches de la grande famille aryenne. Dans ce vague et fécond génie, les systèmes les plus divers coexistent et se développent à travers le monde des idées, de même que les innombrables tribus de cette race se propagent à travers les continents et les îles. Commune à tous les Aryens, cette tendance au panthéisme est restée dans l'Occident plus particulière à l'Allemagne, comme en Orient elle est le caractère essentiel de l'Inde. Un sentiment de la nature plus profond et plus religieux, une affinité plus persistante et plus étroite de l'âme humaine avec tous les objets de la création qui lui semblent animés comme elle : voilà ce qui donne à l'esprit allemand, à la suite de l'esprit indien, sa plus grande puissance de poésie.

Les vieilles mythologies germaniques appartiennent, comme celles de l'Inde, aux religions de la nature. Elles ont gardé beaucoup plus que la mythologie grecque l'empreinte de leur origine orientale et panthéiste. C'est dans les traditions des tribus scandinaves, restées payennes beaucoup plus longtemps que les autres, que se sont conservés, pour nous, les monuments les plus certains de l'ancienne religion de cette famille humaine.

Il ne saurait entrer dans notre plan de faire revivre ici l'ancienne religion des races germaniques. L'érudition la plus avancée n'a pas encore pleinement éclairci ce sujet.

L'impression qui résulte de ces mythes et de ces légendes, est celle de leur parenté avec les mythologies de l'Inde et de leur origine *naturiste*. Le mythe solaire est le centre de toutes ces fables, comme dans la plupart des religions aryennes. Elles se rattachent par l'idée d'une triade divine, d'un Dieu sacrificateur et victime, expiateur et vainqueur du mal, aux traditions les plus saintes du genre humain. Les dieux principaux, par leur nombre, leurs attributions, présentent aussi certaines analogies avec les dieux grecs. Mais on perçoit, à première vue, dans les légendes germaniques le produit d'un climat plus âpre, d'une race plus barbare et plus profondément imprégnée de panthéisme.

Les dieux de l'Edda conservent la monstruosité colossale des dieux de l'épopée sanscrite. Les formes animales, végétales, inorganiques, les éléments les plus vagues se mêlent dans leur structure à la forme humaine. Les héros eux-mêmes, les demi-dieux, les personnages de la légende, ceux même de l'épopée, se revêtent indifféremment de la forme animale ou de la forme humaine. Dans les Sagas islandaises, qui nous présentent sous leur forme la plus antique et la plus primitive les traditions sur lesquelles repose l'épopée des *Niebelungen*, c'est par le meurtre de la loutre Ottur et le rapt du trésor enlevé au brochet Andvari, deux nains, deux divinités amphibies, que s'ouvrent les aventures terminées par le massacre des héros burgondes à la cour d'Attila.

Il est facile de suivre, dans l'épopée germanique, les traces des divers mythes rattachés au culte du soleil, si répandu chez les Aryens. La victoire du Sigard scandinave, du Sigfried allemand sur le Dragon, c'est-à-dire sur le nuage, se retrouve dans la légende de l'Apollon

grec, du Karna indien, de l'Ormuzd persan, dans toutes les traditions indo-européennes. Les dieux et les demi-dieux germaniques sont pour la plupart, du moins à l'origine, des symboles des divers phénomènes de la création; ils se sont successivement modifiés de quelques traits empruntés à l'histoire de la race, mais sans jamais acquérir cette parfaite humanité, ce complet *anthropomorphisme* des dieux grecs.

Une profonde différence les sépare pourtant des dieux indiens et de toutes les figures créées par le panthéisme des brahmes. Cette différence est la même qui caractérise les races énergiques de l'Occident, en particulier l'héroïque famille germaine, et les distingue de ces races passives de l'Inde, endormies depuis des siècles dans un panthéisme énervant. Les dieux et les héros scandinaves sont pourvus d'une indomptable personnalité. Leur férocité dépasse tout ce qu'on rencontre chez les races les plus barbares. Les plus grandes cruautés des religions helléniques ne sont que jeux d'enfants à côté des atrocités au milieu desquelles se complaisent Odin, Thor, tous les personnages de l'Edda, comme plus tard les héros des *Niebelungen*. Mais certains traits de l'héroïsme, absent des fables grecques, se montrent au plus haut degré dans cette poésie : un mépris absolu de la mort, la dignité de la femme et une sorte de loyauté sauvage qui deviendra le point d'honneur chevaleresque. Le carnage est la suprême volupté des héros scandinaves. Les dieux grecs sont moins sanguinaires; ils sont aussi moins chastes. Les héros d'Homère ne cherchent pas le danger pour lui-même et indépendamment de la pensée des biens qu'il s'agit de conquérir. Les guerriers, les dieux destructeurs, dans les épopées indiennes, tuent et

dévastent sans plaisir, ce sont des cataclysmes naturels, des éléments impassibles plutôt que des hommes. Chez les dieux et les héros germaniques l'exubérante personnalité a besoin de la bataille et du carnage pour mieux s'affirmer à elle-même; elle pousse la faculté de vouloir jusqu'à ses dernières limites, on sent qu'il ne s'agit pas pour ces dieux d'être simplement des causes naturelles, des principes métaphysiques comme les dieux de l'Inde; ils sont, ils veulent être de véritables causes, des agents humains, souverainement volontaires et libres. Voilà par où cette mythologie se dégage des pures mythologies de la nature : par l'énergie de la volonté, l'indomptable courage, la férocité, mais aussi par le sentiment de l'honneur et l'esprit de sacrifice qui distinguent ses héros. Le pur dévouement, l'immolation de soi même sont rares, sinon inconnus, dans la fable héllénique; la cruauté, le courage même sont limités chez les guerriers grecs par un bon sens, par une raison toujours éveillés. Les Grecs ont trop d'esprit pour être absolument héroïques; l'ironie est prête à fleurir sur les lèvres des hommes de l'*Iliade*; elle est déjà sur celles des Olympiens. Ils sont exempts de la sauvage bonhomie et de l'imagination démesurée de ces barbares du Nord. Ce n'est pas l'énergie de la volonté, la liberté souveraine, manifestée par le mépris du danger et de la mort, qui élève les personnages de la fable grecque au-dessus des dieux orientaux, simples incarnations des agents physiques : c'est leur beauté, la perfection accomplie de leur forme humaine; c'est leur intelligence parfaitement équilibrée : c'est la raison qui plane toujours en eux au-dessus du tempérament; c'est la connaissance, c'est l'analyse de soi-même qu'ils ont enseignées à leurs adorateurs. Supérieurs

en volonté, en courage, en dévouement, en chasteté autant que le comporte leur intempérance d'hydromel, les dieux germaniques appartiennent encore, par la monstruosité de leurs formes, par leurs forces et leurs dimensions exagérées à la famille des dieux du panthéisme. C'est par le cœur, par la moralité qu'ils lui échappent, comme les dieux grecs lui échappaient par la beauté du corps et par la clairvoyance de l'esprit.

En dehors de la théogonie et de tous les détails mythologiques, ne cherchons pas dans l'Edda, dans les *Niebelungen,* dans tout ce qui nous reste de la poésie primitive des races germaniques, des témoignages du sentiment de la nature. Les impressions faites par l'ensemble de l'univers créé sur l'âme des peuples enfants se confondent entièrement avec leurs idées religieuses. Leur imagination ne considère pas le monde extérieur autrement que comme la divinité elle-même, ou du moins comme le théâtre où se développe sa perpétuelle action. La nature est de plus, pour les races germaniques, le champ de bataille où se livre l'éternel combat qui remplit la vie de leurs héros. Ne cherchons pas dans ces poëmes de descriptions proprement dites, de peintures d'une situation morale traduite en paysages, à la façon des peuples artistes ou rêveurs. La beauté leur importe peu; la rêverie n'est chez eux qu'un éclair qui précède l'action. Dans les seules épopées de l'Inde, chez cette race profondément contemplative et amoureuse de l'infini, nous rencontrons de larges tableaux des sites et des phénomènes naturels, mêlés à l'expression d'un certain état de l'âme et peints quelquefois pour le seul plaisir du regard. L'épopée d'Homère, quoique très-rarement, nous montre aussi au fond de la scène quelques paysages es-

quissés à grands traits. Rien de semblable chez les races guerrières de l'Occident et du Nord. Quand le poëte a cessé d'entrevoir ses dieux terrifiants dans la région qu'il traverse et de les adorer dans quelqu'un des faits mystérieux de la nature, il est tout aux passions et aux actions des hommes. La poésie gracieuse ou formidable du monde visible ne cesse pas d'ailleurs de l'entourer, mais sous des figures à demi humaines. Les Géants, les Nains, les Elfes, les Génies de toute sorte, qui figurent dans les anciens poëmes, sont tous des personnages cosmiques, des incarnations de tel ou tel phénomène naturel. Ils fourniront au moyen âge, presque sans se modifier, son innombrable cortége de Démons, de Fées, de Sylphes, d'Ondines, de Gnomes et de Farfadets. Tous ces types, qui défrayent de surnaturel et de merveilleux nos poëmes chevaleresques, sont évidemment un legs des vieilles religions et du sentiment barbare de la nature.

CHAPITRE II

LA POÉSIE ALLEMANDE AU MOYEN AGE

Le genre de merveilleux qui dérive de la mise en scène des bons et mauvais génies est commun à toutes les littératures de l'Europe au moyen âge. Germaniques ou celtiques d'origine, tous ces souvenirs d'anciens cultes de la nature se mêlent et se confondent dans l'idée chrétienne des démons et des anges, dans la sorcellerie, la nécromancie et toutes les pratiques mystérieuses. L'univers déchu et maudit, la chair condamnée, conservent dans les sciences occultes des adorations analogues à celles que, dans le berceau de leur race, les premiers Aryas rendaient jadis au dieu-monde sous toutes ses formes. Ainsi manifesté, le sentiment de la nature ne se caractérise par aucune différence notable chez les divers peuples chrétiens du moyen âge. Il n'y a pas encore de littératures nationales en Europe ; il n'y a qu'une grande littérature chrétienne.

La principale gloire de cette littérature revient à la France, qui tient, dès lors, dans la guerre et dans les idées, la tête des peuples chrétiens. Presque toutes les épopées chevaleresques sont d'origine française. Le nom même des divers cycles de cette poésie les rattache à notre

race et à notre histoire. Le cycle de Charlemagne, le cycle breton, plus tard le cycle des héros romains et grecs, voilà les trois grandes *matières* où s'exerce l'imagination des trouvères est des minnesingers.

Ne sont que trois materes à nul home entendant
De France, de Bretaigne et de Rome la grant.

Ces vers du trouvère Jean Bodel, dans la chanson *des Saxons*, étaient devenus proverbe et témoignent de notre suprématie dans l'épopée du moyen âge. En admettant le haut mérite de la rédaction allemande de quelques-unes de ces grandes histoires, il n'en est pas moins certain que leur origine est française. On peut disputer sur la part qui revient aux Provençaux ou aux Bretons dans l'invention de la légende du Saint-Graal; l'Allemagne n'y peut prétendre. L'œuvre la plus célèbre de l'épopée chevaleresque chez les minnesingers, *le Parcival*, de Wolfram d'Eschenbach, est emprunté, de l'aveu de son auteur, à un roman provençal.

Il existe, sans doute, même dès cette époque, de notables différences nationales dans la poésie de l'Europe, mais les idées chrétiennes et chevaleresques dominent toutes les autres. Le sentiment que nous étudions, la poésie de la nature, tient fort peu de place dans les compositions épiques, même chez les peuples chez qui ce genre d'imagination est le plus développé. La poésie épique en porte sans doute plus de traces en Allemagne qu'en France pendant la même période, mais cependant sous ce rapport, comme sous tant d'autres, les minnesingers se rapprochent beaucoup de nos troubadours. Quelques apostrophes au printemps, à ce mois de mai

tant célébré, les images empruntées aux fleurs pour peindre la bien-aimée, un fréquent souvenir du chant des oiseaux, *les poëtes de la forest*, voilà tout ce que l'aspect de la création inspire d'ordinaire aux poëtes lyriques, uniquement inspirés qu'ils sont d'amour et de guerre, ou de pieux enthousiasme pour la Vierge et pour la Croisade.

« L'âme d'une femme pure est une brise pleine de parfums enivrants, un souffle embaumé de fleurs : jamais on n'a rien vu d'aussi délicieux dans les airs où voltigent les nuées, sur la terre où s'arrondissent les verts ombrages. Auprès de cette beauté des jeunes filles, auprès de la volupté qu'on éprouve à les admirer, les roses et les lis, lors même qu'ils brillent par une fraîche matinée de mai, sous un voile de rosée, dans les gazons, paraissent sans couleur; le ramage des oiseaux semble sans harmonie. Rien qu'à les regarder, les sombres pensées s'envolent; toute douleur s'apaise dès que leurs yeux s'illuminent et lancent leurs traits dans ce sol vigoureux qu'on appelle le cœur d'un homme. »

Ce charmant passage de Walther de la Vogelweide nous donne une juste idée de l'emploi que font les poëtes du moyen âge du sentiment de la nature et des impressions recueillies dans les champs. Peut-être ce morceau lui-même témoigne-t-il chez le maître allemand d'un souci plus grand *de la terre où s'arrondissent les verts ombrages*, *des airs où voltigent les nuées,* que n'en prennent d'ordinaire nos troubadours provençaux. On trouverait chez les Allemands du moyen âge maintes preuves de cette attention plus appliquée que la nôtre à tout ce qui vit en dehors de l'homme; mais ces images, ces métaphores, ces comparaisons plus fréquentes, em-

pruntées aux prairies et aux forêts, ne suffisent pas pour caractériser une façon particulière de sentir la nature.

L'attrait qui porte à la contemplation du grand spectacle de l'univers les races rêveuses de la Germanie ne se manifeste pas dans leur poésie du moyen âge d'une manière beaucoup plus frappante que dans le reste de l'Europe. Voici sur ce point l'opinion de Guillaume Grimm, cité par M. de Humboldt dans le *Cosmos*, comme le plus profond critique du moyen âge allemand :

« Les poëtes allemands de cette époque ne se sont jamais attachés à décrire la nature d'une manière abstraite, c'est-à-dire sans avoir d'autre but que de peindre sous de vives couleurs l'impression du paysage. Ce n'est pas assurément que le sentiment de la nature manquât aux anciens maîtres allemands, mais toujours ils l'ont rattaché aux événements qu'ils racontaient, ou aux émotions plus vives qui débordaient dans leurs chants lyriques. Pour commencer par l'épopée nationale, par les plus anciens et les plus précieux monuments de la muse allemande, on ne trouve ni dans les *Niebelungen* ni dans les poëmes de Gudrun, aucune description de la nature, là même où l'occasion s'en présentait naturellement. Le récit, très-circonstancié d'ailleurs, de la chasse où Sigfried est tué, contient seulement la mention d'une bruyère en fleur et d'une source fraîche à l'ombre d'un tilleul. Dans le poëme de Gudrun, qui suppose des mœurs un peu plus polies, le sentiment de la nature se laisse mieux entrevoir. Lorsque la fille du roi et ses compagnes réduites à la condition d'esclaves, vont porter sur le bord de la mer le vêtement de leur maître, le poëte indique le moment de l'année où l'hiver touche à sa fin et où commencent les concerts des rossignols. La neige tombe

encore ; et la chevelure des jeunes filles est fouettée par le vent de mars. Gudrun espérant voir venir ses libérateurs, sort du camp, les flots de la mer brillent des premiers feux du matin, et elle distingue les casques sombres et les boucliers de ses amis. Ce ne sont que quelques mots, mais ils suffisent à donner des choses une image distincte et à augmenter ainsi l'attente du grand événement qui se prépare. Homère ne fait pas autrement quand il décrit l'île des Cyclopes et les jardins si bien ordonnés d'Alcinoüs; il se propose seulement de mettre sous les yeux la fécondité luxuriante de la solitude dans laquelle vivent ces géants monstrueux, et le magnifique séjour d'un roi puissant. Des deux poëtes, l'un pas plus que l'autre n'a songé à décrire la nature pour la nature même.

« A l'épopée naïve on peut opposer les longs et curieux récits des poëtes du treizième siècle. Ceux-là exerçaient un art qui avait conscience de lui-même. Dans le nombre Hartmann d'Aue, Wolfram d'Eschenbach et Gottfried de Strasbourg, se distinguèrent si bien des autres, qu'ils peuvent être appelés les maîtres et les auteurs classiques de la poésie chevaleresque. On ne serait pas embarrassé de recueillir dans le vaste ensemble de leurs œuvres des témoignages de l'émotion profonde que leur causait la nature. Ce sentiment, toutefois, ne se trahit que par des comparaisons ; la pensée ne leur est pas venue de tracer des tableaux de la nature, indépendamment de toute action ; ils ne suspendent pas le cours des événements pour se reposer dans la contemplation de la nature et de sa vie paisible. Combien sont différentes les poétiques compositions des modernes ! Bernardin de Saint-Pierre ne se sert au contraire des évé-

nements que comme d'un cadre pour ses tableaux. A la vérité les poëtes épiques du treizième siècle, quand ils chantent l'amour (die Minne), ce que d'ailleurs ils ne font pas constamment, parlent souvent du doux mois de mai, du chant du rossignol, de la rosée qui brille sur les fleurs, de la bruyère; mais ce n'est jamais qu'à l'occasion des sentiments qui semblent se refléter dans ces images. S'il veut retracer des impressions mélancoliques, le poëte nous fait penser aux feuilles qui jaunissent, aux oiseaux qui se taisent, aux semences enfouies sous la neige. Les mêmes souvenirs reviennent incessamment exprimés, il faut le reconnaître, avec charme et sous des formes très-variées. Walther de Vogelweide ainsi que Wolfram d'Eschenbach, dont nous ne possèdons malheureusement que très peu de poésies lyriques, sont dignes tous deux, l'un avec plus de sensibilité, l'autre avec plus de profondeur, d'être cités comme des exemples brillants de la poésie chevaleresque. »

Il résulte de cette appréciation faite par des juges si compétents et disposés, comme MM. de Humboldt et Grimm, à reconnaître aux peuples germaniques un sentiment de la nature plus profond qu'à nous autres Français, que la poésie allemande du moyen âge s'est comportée en face du spectacle de la création absolument comme nos épopées chevaleresques et les chants lyriques de nos troubadours; c'est-à-dire qu'en somme elle s'en est médiocrement préoccupée. La cause en est, répétons-le, qu'au moyen âge, il y a sous le rapport de l'intelligence et des idées une Europe chrétienne et non pas des nationalités différentes. L'esprit chrétien, l'esprit chevaleresque communs à tous les peuples unis sous la discipline de l'Église, dominent toutes les autres

sources d'inspiration poétique. L'Europe tout entière en est à son âge héroïque, à la période qui touche encore à l'âge religieux. C'est le moment où la Grèce produit son Homère. Les innombrables épopées qui ont donné à la France et à l'Europe la monnaie d'un Homère, suscitées qu'elles sont avant tout par l'esprit héroïque et chrétien, ne sauraient accorder beaucoup d'attention à tout ce qui se déploie en dehors de l'homme. Le christianisme du moyen âge enseignait au fidèle le mépris ou tout au moins la défiance de la nature. En outre, comme l'héroïsme de tous les temps repose sur l'énergique personnalité du guerrier, c'est-à-dire sur ce qu'il y a de plus opposé au génie contemplatif, partout la poésie héroïque exclut les longs tableaux du monde extérieur. L'épopée indienne les admet, parce qu'elle est plus religieuse qu'héroïque, et que sa religion est la religion même de la nature. Dans les poëmes vraiment primitifs, qui sont tous des poëmes sacrés, l'impression de la nature sous forme directe, ou sous forme mythologique, prévaut sur ce qui est purement humain. L'homme alors est encore trop jeune pour avoir de lui-même une connaissance, une conscience assez éclairée pour se peindre dans sa poésie à l'exclusion du splendide spectacle qui étonne son âme et enivre ses regards d'enfant. Le merveilleux, le divin dans la nature, c'est-à-dire la nature tout entière, est l'objet souverain de son imagination.

CHAPITRE III

XVIIIe SIÈCLE. KLOPSTOCK. WIELAND

En Allemagne comme dans le reste de l'Europe, il faut remonter jusqu'à l'époque barbare et mythologique, ou descendre jusqu'à la poésie de la maturité, pour trouver du sentiment de la nature des manifestations qui méritent d'être étudiées, qui traduisent une situation franche de l'esprit en face du monde extérieur. C'est qu'à ces deux moments de la vie des nations, comme aux deux extrémités d'une vie d'homme, la pensée religieuse, quelle que soit sa forme, fût-ce celle du doute, se mêle infailliblement aux émotions que ressent le cœur du spectacle de l'univers et des perspectives qu'il nous ouvre sur l'infini. Les nations mûres et possédées de l'orgueil scientifique sont exposées, comme nous le voyons aujourd'hui, à se contenter du mot nature pour toute divinité, à placer le principe, la cause suffisante, l'explication de toute chose dans la seule matière en l'identifiant avec l'esprit. Le monde sans Dieu de nos positivistes, c'est au fond, moins le culte et la poésie, c'est le Dieu-monde des vieilles religions orientales. Ce système constitue une sorte de panthéisme sénile aussi répugnant à la raison que le panthéisme enfantin du fétichiste nègre, et beaucoup moins séduisant pour

l'imagination que le vaste panthéisme des brahmes ou les idolâtries helléniques.

Mais ce n'est pas nécessairement dans ces conditions hostiles à toute poésie que se produit dans l'âge philosophique le sentiment de la nature, chez les esprits mêmes qui cessent de la contempler à la lumière du spiritualisme chrétien. Dans cette liberté absolue des imaginations qui ont secoué le joug de l'autorité et répudié les secours de la foi, il y a place pour une infinité de points de vue divers. Les circonstances et le génie de chaque poëte le guident plus ou moins heureusement, et chacun se fait une symbolique de la nature plus ou moins parfaite, plus ou moins conforme au sens moral et favorable à la beauté dans l'art. Le doute sincère, éloquent, tel qu'il se rencontre chez de grands poëtes contemporains, n'exclut pas un certain sentiment religieux en face de l'univers. Il peut laisser subsister pleinement les facultés propres à l'artiste et le don de peindre avec de vives couleurs empruntées au spectacle de la création. L'ironie seule est meurtrière du sentiment poétique de la nature. Pour les railleurs la création est muette. Tout est sérieux et presque auguste dans la nature. La laideur, la monstruosité même, en dehors du monde humain, ne perdent pas tout caractère religieux. La nature sourit fréquemment, elle ne rit jamais. Elle est sereine, joyeuse; elle est gaie, si vous le voulez, jamais bouffonne. Quand l'homme est absent, fût-il remplacé par le singe, il n'y a ni moqueurs ni moqueries dans l'univers. Il existe des paysages laids, plats, horribles, insignifiants; qui peut se vanter d'avoir vu un paysage comique?

Le doute absolu, l'absence d'une philosophie précise, la croyance la plus erronée, tout cela peut se concilier,

à divers degrés, avec le sentiment poétique de la nature. Mais les esprits moqueurs sont incapables de ce genre d'émotion; plus encore que de tous les autres. Notre nation française et notre littérature en fournissent la preuve. Nulle part le spectacle du monde, la poésie du paysage n'a moins occupé les écrivains jusqu'à l'heure de la révolution intellectuelle qui a suivi chez nous la révolution politique. Notre penchant inné à la raillerie, qui éclate avec tant de verve dès le moyen âge, dans les sirventes des troubadours et dans les fabliaux populaires, est la cause principale de ce remarquable prosaïsme de notre littérature, surtout de notre littérature classique. C'est surtout en ce qui touche la poésie de la nature que l'imagination française s'est éveillée tard et difficilement. Ce sentiment semble réservé chez nous aux esprits raffinés par la culture et par l'étude; rien de moins populaire en France que l'imagination appliquée aux grands spectacles de l'univers. Nos paysans les moins civilisés n'ont rien gardé sous ce rapport des instincts de l'homme primitif. Autant les peuples sauvages et barbares ont l'esprit ouvert à la beauté, à la terreur, à la grâce même des objets naturels qui les entourent, autant nos laboureurs sont fermés en général à ces poétiques impressions. Aux yeux de la multitude la nature n'est que la matière; c'est un champ plus ou moins fécond, un domaine rude à cultiver, une sorte d'ennemi qu'il faut vaincre. On s'explique cette idée chez ceux qui ne communiquent avec le paysage que par le travail et qui n'ont pas de temps à donner à la contemplation. Les loisirs du sauvage comportent de longues rêveries; tout est laborieux et positif dans la vie de nos populations rustiques. Mais il y a aussi un pen-

chant de race dans ce dédain pour le spectacle de l'univers. Nos gens de loisir et nos gens de lettres ont mis des siècles à s'élever jusqu'au sentiment des beautés de la création. Avant Rousseau, Chateaubriand et nos lyriques modernes, le jardin d'Horace formait tout le paysage des lettrés ; l'idée de boire joyeusement à l'ombre sous des arbres entourés de fleurs avec une couronne de myrtes et de roses, était la seule pensée qu'inspirait à nos poëtes le merveilleux aspect de la création. Champ de travail et de combat pour les uns, champ de loisir et de plaisir pour les autres, voilà ce qu'était la nature pour nos pères ; aucun d'eux n'y voyait le vaste champ de l'imagination, une abondante source de sérieuse poésie.

Tant qu'a duré en Allemagne l'influence de notre littérature, entre les temps de la réforme et le siècle de Gœthe, la grande imagination, la poésie ont sommeillé, et le sentiment de la nature inhérent à la race germanique n'a porté que des fruits rares et peu éclatants.

Quelle imagination plus vive, plus colorée, plus charmante que celle de Wieland ? Les minnesingers n'ont pas plus de variété et d'abondance ; Arioste, lui-même, n'a pas plus d'élégance et de finesse que son poëme d'*Obéron*. Les comparaisons saisissantes, les images fortes et gracieuses se pressent dans son style. Évidemment, il comprend la langue des formes et des couleurs ; il sait la parler comme aucun de ses contemporains n'est capable de le faire, dans notre France du dix-huitième siècle. Mais s'il a de plus qu'eux tous le pinceau de l'artiste et la fantaisie du poëte, il veut avoir de l'esprit comme eux, de l'enjouement, de l'ironie, de l'esprit à la façon de Voltaire qui règne alors sur toute l'Europe ; il est à la recherche de la fine plaisanterie française ; et

s'il conserve une sensibilité vraie tout en essayant d'être moqueur, le sérieux de son intelligence se porte tout entier sur les choses du cœur, sur les intérêts humains, sur la société ; il ne saurait s'en détourner pour s'attacher à la contemplation de la nature. Son style seul le constitue poëte en face de tous ces prosateurs, mais non pas l'objet de sa pensée. La nature, qui n'existe pas pour eux, ne reste pas inaperçue de Wieland; si elle ne lui offre pas une occasion de hautes pensées et d'émotions religieuses, elle lui fournit du moins un trésor d'images fermé à Voltaire qu'il admire avec tant de ferveur et qu'il essaye en vain d'imiter.

Dans un esprit tout différent et pleinement conforme aux instincts de la race germanique, l'auteur de la *Messiade* ne pouvait pas donner plus d'attention au monde extérieur. Les grands sujets qu'il a traités lui interdisaient ce vif coloris par lequel Wieland se rattache au sentiment de la nature. Klopstock est tout le contraire d'un Français du dix-septième siècle ; il réagit contre les importations d'outre-Rhin : c'est un admirateur passionné de cette Muse anglaise qui a trouvé son originalité et sa voie avant sa sœur, la Muse allemande ; c'est un poëte croyant et chrétien formé par la lecture de Milton. Mais en passant du monde biblique à celui de l'Évangile, il s'est fait son domaine dans le pur esprit ; il a pénétré plus avant dans la conscience, dans le cœur humain ; il ferme les yeux à ce qui se voit, il n'a rien à faire du terrestre Éden. Toute la part de son drame qui n'a pas pour théâtre le rocher nu et sanglant du Calvaire, s'accomplit dans l'immatériel, dans le sein même du Dieu invisible. Il est le poëte de la rédemption et de la grâce, ne l'interrogeons pas sur la nature.

CHAPITRE IV

GŒTHE. LA POÉSIE DE LA SCIENCE

Voici l'homme qui parcourt en souverain toutes les sphères de la poésie. Il est banal à propos de Gœthe de prononcer le mot d'Olympien et de comparer le puissant écrivain à une sorte de Jupiter serein, majestueux, régnant à la fois sur tous les mondes de l'intelligence. C'est ainsi, pourtant, que nous sommes forcés de nous représenter l'auteur de *Faust*, comme poëte de la nature. Tous ceux qui sont saisis par la poésie du monde extérieur, quelle que soit la force de leur esprit et de leur caractère, risquent d'être dominés par ce sentiment. L'âme humaine, chaque fois qu'elle sort d'elle-même pour embrasser la création, s'expose à perdre dans ce rapprochement une partie de sa liberté. Gœthe possède à fond le sentiment poétique de la nature, mais il le domine, il en est maître, il en joue à son gré comme de tous les sujets qu'il touche. Son génie est placé vis-à-vis du monde extérieur dans des conditions tout à fait nouvelles chez l'homme et surtout chez le poëte moderne. Gœthe n'a pas seulement d'instinct, comme tous les vrais poëtes, le don d'entendre et de parler le langage des images, l'intuition des rapports du monde physique et du monde

moral; il a le don et le goût de la science proprement dite; il cherche à s'expliquer les lois propres de l'univers, à les ramener aux lois générales de l'être divin : il est, dans cet ordre de connaissances, un inventeur, un créateur comme en poésie. C'est un savant, mais qui mêle la poésie à la science comme la science à la poésie : il étudie, il observe, il a recours à l'expérience; mais avant tout, il pénètre dans la réalité par une sorte d'intuition; il tire de sa notion générale de l'être, de sa philosophie, les découvertes qu'il fait des lois particulières de l'organisme des animaux et des plantes.

L'antique union de la poésie et de la science dans une sorte de sens universel de la création, caractère de la sagesse primitive et qui se montre chez les poëtes, chez les patriarches, chez les voyants aux anciens jours de l'humanité, semble recommencer dans le génie de Gœthe, avec les différences que comportent une époque d'instinct, un âge philosophique et un âge religieux. Mais ce qui fait l'originalité de ce grand esprit dans l'ère moderne, ce qui le rattache en même temps aux sages primitifs et ce qui nous le montre comme type de ce que le poëte peut redevenir, c'est qu'en lui la science et la poésie ne sont pas séparées; elles existent en vertu l'une de l'autre. Le savant et le poëte ne forment pas deux hommes distincts qui se communiquent l'un à l'autre leurs découvertes; Gœthe est savant parce qu'il est poëte; il est poëte, de cette poésie qui lui est propre, parce qu'il est savant.

La gloire littéraire de Gœthe a tenu dans l'ombre, même en Allemagne, son génie de naturaliste; et cependant les maîtres de la science l'ont mis au premier rang des interprètes de la nature. « C'est, dit Geoffroy Saint-Hilaire, une des plus hautes idées du siècle, en philoso-

phie naturelle, que l'unité de composition organique ; elle est présentement acquise au domaine de l'esprit humain, et l'honneur d'un succès aussi mémorable appartient à Gœthe. » Alexandre de Humboldt, dans son *Cosmos*, rend aussi hommage au génie scientifique de Gœthe et dit, comme nous de lui, qu'il rappelle par son universalité le Sage des époques primitives : « Partout où le printemps fait éclore un bourgeon, la nature peut se glorifier d'exercer sur nos âmes une puissance enivrante. C'est surtout pour le sol de l'Allemagne que cette confiance est légitime. Où est le peuple méridional qui ne lui doive envier le grand maître de la poésie dont toutes les œuvres respirent un sentiment si profond de la nature : *les souffrances du jeune Werther*, aussi bien que les *Souvenirs d'Italie*, la *Métamorphose des plantes* et les *Poésies mêlées ?* Qui a plus éloquemment invité ses concitoyens à résoudre l'énigme sacrée de l'univers, à renouveler l'alliance qui, dans l'enfance de l'humanité, unissait, en vue d'une œuvre commune, la philosophie, la physique et la poésie ? Qui a attiré plus puissamment vers cette contrée, sa patrie intellectuelle, où « le souffle léger du vent s'agite sous le ciel bleu, où le myrte demeure tranquille, où se dressent les hautes tiges du laurier ? »

On ne pourrait se faire une juste idée du génie de Gœthe avant de connaître ses travaux scientifiques. En France même, nous sommes renseignés aujourd'hui sur cette part naguère inconnue de son monument. Une analyse[1], ou plutôt une traduction suivie d'appréciations aussi ingénieuses que profondes, vient de rendre parmi

1. *Œuvres scientifiques de Gœthe*, analysées et appréciées par M. Faivre, professeur à la Faculté des sciences. Libr. Hachette.

nous les œuvres scientifiques de Gœthe aussi populaires que ses œuvres poétiques. En dehors de ces poëmes immortels où la nature est pénétrée avec le cœur et mise en œuvre avec les facultés d'un artiste, Gœthe rêvait une poésie directement et scientifiquement explicative de la nature. Dès l'année 1799, il avait conçu le plan d'un poëme auquel il a songé toute sa vie. Il voulait écrire une sorte de cosmogonie et d'épopée didactique sur la vie et ses diverses modifications. Il écrit à Kuebel : « Je n'ai pas encore abandonné la pensée d'un grand poëme sur la nature. Il me semble que je ne puis faire un meilleur emploi du temps et des forces que j'ai sacrifiés à ces études, qu'en les mettant à profit pour la composition d'un poëme : sans doute la pensée d'une œuvre de cette importance effraye, mais on doit songer à quels résultats peut conduire la persévérance. »

Les mêmes préoccupations reparaissent dans une lettre adressée à un autre de ses amis :

« Je me suis rendu dans mon jardin de Stern pour observer, à l'aide d'un télescope, le changement de la lune. Je veux mieux connaître un hôte du ciel que depuis longtemps j'aime et j'admire. En tout ceci, mes motifs secrets ont été la composition d'un poëme sur la nature ; l'idée en est au fond de mon âme. »

Gœthe essaya à diverses reprises de réaliser cette pensée. En 1803, il compose son poëme sur la durée dans le changement ; en 1806, il écrit des aphorismes sur le galvanisme ; en 1810, il essaye, sur les conseils de Schiller, de traduire en vers son *Traité des couleurs :* on retrouve des fragments d'un poëme sur la chasse dans le roman de *Wilhem Meister*.

Gœthe, envisagé comme poëte savant, commence une

époque et veut être étudié comme on pourrait le faire d'Homère lui-même. Malgré la solidité et l'éclat des pages de poésie scientifique qu'il a laissées, on se pose cette question : la poésie peut-elle redevenir un moyen d'enseignement direct des sciences de la nature et des arts de toutes sortes, comme elle l'a été dans l'enfance des sciences et des sociétés? En un mot, la poésie didactique est-elle aujourd'hui une forme légitime, une forme possible, une véritable poésie? Constatons d'abord qu'entre les chefs-d'œuvre primitifs et les beaux vers de Gœthe, entre les poëmes enseignants des époques religieuses, certains livres de la Bible, les antiques poésies de l'Inde et de la Grèce, et les livres forcément très-méthodiques et très-prosaïques où l'on vulgarise la science compliquée de nos jours, le genre didactique n'a rien produit qui lui mérite un grand empressement de la part des poëtes et des lecteurs. Cela est vrai, surtout, pour les temps modernes, depuis que la science est sortie de la voie des hypothèses et du domaine de l'imagination, depuis qu'elle est en possession de méthodes sûres et qu'elle connaît sa voie légitime.

On va nous objecter deux merveilles : les *Géorgiques*, de Virgile, et le *de Rerum Natura*, de Lucrèce. Retranchez de ces beaux poëmes les épisodes, les descriptions, les réflexions morales, tout ce qui est de pur sentiment; réduisez-les à la partie didactique, à ce qu'ils expriment des sciences de la nature : qu'y trouvez-vous? une science absolument fausse, ou du moins très-insuffisante et incomplète, une poésie qui ne se fait accepter des lecteurs les plus lettrés que par son mélange avec les parties qui n'ont rien de didactique, ou par des mérites de forme, de style, de difficultés vaincues qui n'ont rien

de commun avec la science. Aujourd'hui que les sciences de la nature, poussées si avant, ont besoin d'une langue exacte et rigoureuse, quels tours de force seront nécessaires pour les démontrer au vulgaire dans la langue et dans les conditions de la poésie? Car n'oublions pas qu'une des premières lois de la poésie, c'est d'être accessible, ne disons pas au vulgaire, mais aux ignorants. Faire passer la science elle-même dans la poésie, la science telle qu'elle est déjà et telle que ses progrès incessants la développent chaque jour, il y faudrait un miracle! Et malgré les nobles pages que Gœthe nous a laissées en ce genre, le miracle ne nous semble pas accompli. Ces splendides morceaux, si exempts qu'ils puissent être d'erreurs scientifiques, ne constituent rien d'enseignant, de didactique; évidemment ce n'est pas à ces beaux vers qu'on s'adressera pour connaître la botanique ou la zoologie, n'importe laquelle des sciences de la nature. Ils peuvent nous faire aimer ces sciences, y disposer notre esprit, nous inspirer un vif enthousiasme pour les beautés de la création : c'est là le fait de la poésie elle-même, fût-elle parfaitement ignorante. Mais s'il s'agit de nous expliquer, de nous démontrer, de nous enseigner véritablement, la poésie doit s'effacer; ce n'est pas elle qui peut parler le langage rigoureux de la chimie et de l'optique, fût-ce par la voix de Gœthe.

A quoi se réduit donc, même après les exemples que l'illustre poëte nous a donnés, le rôle de la poésie dans la science de la nature, si ce n'est à son éternelle mission de nous inspirer l'amour des choses, sans nous en donner toujours une notion précise? Le vrai but de la poésie, l'enthousiasme, le sentiment de l'idéal, n'implique pas nécessairement cette précision du langage qui est indis-

pensable à la connaissance scientifique des objets. Répétons-le donc, en face de Gœthe : le plus grand dans la poésie de la nature n'est pas toujours le plus savant. Si Gœthe est à nos yeux un incomparable poëte comme interprète des magnificences de la création, c'est indépendamment de ses poésies scientifiques et de son savoir acquis dans les choses de l'univers matériel. Sa science complète sa grandeur personnelle; elle est de moitié avec son génie dans la production de quelques poëmes, de ceux qui sont et resteront les moins populaires; elle est pour très-peu dans sa poésie proprement dite, aux endroits mêmes où il se montre grand poëte de la nature. Il aurait pu écrire *Werther*, *Hermann et Dorothée*, l'histoire de Mignon, *Faust* lui-même, sans la *Métamorphose des plantes* et le *Traité des couleurs*. La science a rejeté ses théories sur l'optique, et la poésie gardera éternellement ses tableaux.

Les grandes questions qu'il faut se poser à l'occasion d'un poëte et des rapports de son esprit avec la nature n'ont donc rien à démêler avec la science proprement dite. A-t-il connu, a-t-il ignoré la minéralogie et la botanique? ce sont là des circonstances très-secondaires, même au point de vue du sentiment poétique appliqué au monde extérieur.

Placés aux points les plus extrêmes de la connaissance scientifique, le génie d'Homère et celui de Gœthe doivent être jugés d'après les mêmes principes, et l'on doit y chercher les mêmes éléments pour déterminer la part que possède chacun dans le sentiment de la nature. Ce qui les distinguera souverainement comme poëtes de la nature, ce n'est pas leur chimie, leur physique, leur géologie, c'est leur religion, leur morale, j'entends ici

par morale leur sensibilité et leurs idées sur les passions, et, enfin, leur style. Nous nous demanderons pour Gœthe, comme pour Homère, quels sont ses dieux? comment il a compris la vie dans la nature; quel est son système de description, de comparaisons, d'images; comment il a senti la forme, cette splendeur de la vie et de l'idée dans la création? C'est le sentiment des rapports du monde moral et du monde visible qui importe à la poésie plus que la connaissance des lois physiques. Il suffit au poëte de lire sur la physionomie de la nature, d'entendre le langage qui nous traduit ce qui s'y cache d'intelligence et d'amour; il a droit d'ignorer sa structure matérielle et ses lois mécaniques. La poésie, en un mot, est l'expression de la vie morale, comme la science est l'exposition de la vie organique.

Aussi ce qu'on appelle, à propos de Gœthe et d'une manière générale, la poésie de la science, est une chose tout à fait distincte de la poésie de la nature. Abordons plus franchement la question : existe-t-il une poésie de la science? est-il une poésie qui puisse s'abstenir du sentiment, se séparer du cœur et vivre de l'exactitude rigoureuse que la science exige; une poésie qui émane de la connaissance directe des choses, de l'idée pure et séparée de toute émotion? On peut se livrer à propos de la législation, des mathématiques, de la chimie, à de hautes méditations poétiques; mais sera-ce de la science? Des poëmes semblables, même exécutés par Gœthe, pourront-ils servir à l'enseignement, à la vulgarisation sérieuse d'une théorie scientifique? Nous en doutons, malgré les belles pages de l'auteur de *Faust* que nous venons d'indiquer. Si donc cette poésie de la science est encore dans l'enfance, et si elle ne compte parmi ses

interprètes que de rares savants, comme Haller et Gœthe, ce n'est pas seulement à cause de la rare puissance de génie qu'elle suppose : ne serait-ce pas qu'elle est impossible à concilier avec le style scientifique? La science démontre ; la poésie, émeut, persuade, instruit par le cœur.

Quelle science semble plus à portée de la poésie que la botanique? Je comprends qu'un poëte en insinue le goût, la passion même à ses lecteurs ; mais, quant à l'enseigner aussi bien que le plus vulgaire manuel, j'y mets au défi Gœthe lui-même. La poésie didactique, puisque c'est ainsi qu'on la nomme, reste donc, malgré quelques rares éclairs, un genre bâtard, dangereux, à peu près impossible. En réalité, elle n'a jamais fait de la science, de la science exacte, appréciable, comme la demande l'esprit moderne. A-t-elle fait de la vraie poésie? quelquefois, peut-être : à mesure qu'elle s'éloignait de la science pour entrer dans l'imagination, dans la rêverie, dans la pensée morale ou la prière ; et surtout quand elle sortait en plein de son rôle enseignant par quelque épisode de l'histoire du cœur humain.

Il n'a jamais paru, jusqu'à ce jour, de génie plus capable que celui de Gœthe d'opérer cette fusion de la science et de la poésie. C'est le plus incomparable artiste, l'imagination la plus puissante de notre époque, l'homme qui a le plus excellé à donner aux idées abstraites une forme vivante, à incarner une pensée dans une image, de façon à la douer de l'existence réelle. Ce fut aussi, de l'avis des savants eux-mêmes, un très-grand esprit scientifique ; il a fait plus que savoir, il a découvert. A-t-il réussi à incorporer la science dans la poésie et la poésie dans la science? il l'a tenté évidemment. On trouve dans *Faust* de la géologie, de l'optique, de la chimie. *Wilhem*

Meister fourmille de discussions et de démonstrations scientifiques. Dans les *Affinités électives*, la science ne joue pas seulement un rôle accessoire, comme dans les autres romans de Gœthe ; c'est elle qui inspire l'œuvre tout entière, même dans sa partie dramatique et morale. Le poëte semble avoir voulu démontrer que les sympathies et les affections se combinent d'une âme à l'autre, s'agrégent ou se désagrégent, suivant des lois pareilles aux lois chimiques et susceptibles comme elles d'une analyse positive. C'est là, comme on le voit, une conception toute fataliste, et qui supprime d'une façon absolue la liberté morale. La question morale étant réservée, le roman malgré sa bizarerrie réussit à nous intéresser, mais seulement lorsque la chimie disparaît pour faire place au drame et à la simple exposition des sentiments. Qu'il y ait, d'ici et de là, dans *Wilhem Meister* comme dans les *Affinités électives,* quelques pages renfermant un véritable enseignement scientifique ; que l'on puisse encadrer dans un roman ou dans un poëme une excellente dissertation sur la minéralogie ou la botanique, cela n'est pas douteux : mais prétendre que l'intérêt scientifique et l'intérêt romanesque peuvent se fondre l'un dans l'autre, que la poésie et la science peuvent se verser à l'esprit dans une même liqueur, comme l'eau et le sucre, c'est une opinion que nous ne saurions adopter, même après les tentatives de Gœthe. Il est évident pour nous que, dans cette étrange production des *Affinités électives*, si la poésie et le roman ne gâtent pas la science, puisque la vérité scientifique est incorruptible de sa nature, la science gâte, entrave, alourdit et torture le roman, de façon à le rendre fort peu accessible, tranchons le mot, fort ennuyeux pour la masse des lecteurs.

Revenons à la poésie de Gœthe, à ses œuvres plus simples, pour appécier chez lui le poëte de la nature dans le poëte du cœur humain. *Werther, Hermann et Dorothée*, ses drames, ses incomparables poésies lyriques, voilà qui démontre en lui le sentiment poétique de la nature à une aussi haute, à une plus haute puissance que ses poëmes mélangés de théories savantes et compliqués d'intentions didactiques.

CHAPITRE V

WERTHER. HERMANN ET DOROTHÉE

C'est dans l'œuvre de sa jeunesse, dans *Werther*, qu'éclate, sous la forme la plus poétique, ce sentiment de la nature, si puissant chez Gœthe, qui fait d'abord de lui un incomparable artiste et plus tard un savant de premier ordre. Ce qui donne à *Werther* cette supériorité dans l'expression du sentiment de la nature, c'est la sobriété même de cet ordre d'idées, et son union constante avec l'expression des passions et la peinture des situations morales.

Un philosophe à qui nous devons une traduction française de *Werther*, précédée de considérations remarquables sur la poésie de notre époque, M. Pierre Leroux, constate l'empire qu'exerce le monde extérieur sur l'âme du héros de ce roman. « Il devient, faut-il le « dire? la proie du monde extérieur. Enlevé de terre « et sans racines, il est livré aux vents comme les nuages. « Le soleil dans son cours le gouverne; sa vie dépend « de ses rayons : suivant le mois de l'année et le temps « qu'il fait, il erre en furieux dans le ciel ou dans « l'enfer.

« On n'a pas assez remarqué, continue ce cri-

« tique, l'admirable symbolisme dont Gœthe a usé
« dans ce livre; les dates de ses lettres peuvent leur
« servir de clef. Chaque lettre répond à la saison où
« elle est écrite, tant Werther est abandonné à la force
« cachée au sein des éléments. D'abord on le voit, au
« printemps, dans de délicieuses campagnes, tout entier
« au sentiment de la nature. L'amour le prend alors.
« Le roman dure deux ans, suivant toujours les vicissi-
« tudes des saisons; et Werther, après avoir passé par
« l'extrême délire en été, s'affaisse avec l'automne et se
« tue en hiver. De là toutes ces *images du monde exté-*
« *rieur introduites si naturellement dans la peinture*
« *des sentiments qu'on dirait qu'elles ne font avec*
« *elle qu'un seul tissu.* »

Voilà en effet la grande supériorité de Gœthe, comme artiste et poëte inspiré du sentiment de la nature : c'est qu'il excelle à peindre le monde extérieur et le cœur humain l'un par l'autre; qu'il mêle les images de l'univers visible à l'expression des sentiments intimes, de manière à n'en former *qu'un seul tissu.* Nos poëtes contemporains, les plus riches en couleurs, ceux qui savent le mieux saisir dans la nature les traits propres à peindre la pensée et dans l'esprit les idées les plus faciles à revêtir d'une image, n'ont pas toujours le don d'exprimer et d'expliquer l'un par l'autre l'âme humaine et la création visible. L'idée et l'image sont plus souvent dans leur style juxtaposées qu'incorporées l'une dans l'autre. La situation morale et le paysage sont placés en face l'un de l'autre, mis en parallèle et présentés au même miroir : mais les deux phénomènes ne s'identifient pas, comme chez Gœthe, dans un fait suprême, dans un cri, dans un acte de la passion qui tra-

duit directement, sous la forme humaine, la loi qui se développe en face et au même instant dans la nature ambiante.

Il est arrivé quelque chose d'étrange à nos réalistes issus de Victor Hugo et quelquefois au maître lui-même. La plupart des coloristes et des raffinés ciseleurs qui n'admettent pas un vers sans images et ne voient dans chaque recoin de la création qu'un magasin d'impressions pittoresques, ces idolâtres de la vérité matérielle, pour qui le grand mérite du style réside dans le développement et la suite serrée de la métaphore, ont perdu le vrai sens de la nature, à force de dédaigner le sens moral. Les images pour être saisissantes, et même pour être justes, doivent jaillir des profondeurs de l'âme avec la pensée. Elles ont été recueillies par les sens, mais il faut que l'esprit se les soit assimilées; il faut qu'il se fasse entre l'émotion intime et l'impression du dehors une sorte de fusion. Le vrai sentiment de la nature se manifeste dans l'unité d'un style homogène qui ne parle pas seulement à l'imagination mais à l'intelligence. La surabondance des images, ces perpétuels emprunts faits au monde physique pour revêtir la pensée, aboutissent à une sorte de placage sans solidité et sans adhérence. Le plus souvent ces couleurs éblouissantes ne recouvrent que le vide. L'artiste est aussi mal informé de la nature, qu'il est ignorant de l'âme. Car la nature est autre chose que ce qui se touche et ce qui se voit, autre chose, en un mot, que la matière; elle n'a sa part de poésie qu'à la condition d'avoir sa part de vie et d'âme; et, cette part, Dieu seul et le cœur humain la lui peuvent donner.

Il n'est accordé, sans doute, qu'à de bien rares génies

de sentir la nature d'une façon aussi profonde et aussi complète que Gœthe. Tous les éléments d'un objet, d'une situation, apparaissent à la fois et dans leur harmonie essentielle à cet incomparable esprit. La forme d'un phénomène et l'idée morale qui s'y rattache, la force intime qui le suscite, lui donne sa vie particulière et le rattache à la vie universelle, tout cela, en même temps, était senti, deviné, analysé et recomposé par ce puissant cerveau. Toutes les images qu'il empruntait à la nature pour les transporter dans sa poésie n'y figuraient pas pour elles-mêmes, et comme de simples ornements; elles gardaient, sous sa plume, tout ce qu'elles ont de vie et de signification intérieure. Le même trait peignait à la fois, dans ce qu'elle sont decommun ou d'étroitement sympathique, l'âme et la nature.

A défaut de ces merveilleuses facultés, les plus humbles poëtes ont en eux le moyen d'être toujours exacts et souvent profonds dans les images qu'ils empruntent au paysage en les donnant pour symboles à la pensée ou à la passion. Il s'agit seulement d'être toujours sincère, vis-à-vis de soi-même d'abord, en écartant toute émotion factice, et vis-à-vis des autres, en usant des images pour montrer et non pour exagérer ce qu'on sent.

L'âme de Gœthe n'était pas de celles pour qui la poésie n'est qu'une sorte de confession plus ou moins franche, mais qui soulage; poésie veut dire pour lui création. C'est avec le coup d'œil d'un génie créateur qu'il percevait la nature et s'emparait d'elle. S'il a voulu se raconter lui-même, c'est dans l'ensemble de son œuvre. Il n'a jamais songé à se peindre plus particulièrement, dans tel ou tel de ses héros; très-supérieur en cela à d'autres poëtes éminents, à Byron par exemple,

qui ne font jamais sous divers noms qu'un seul portrait dont ils sont le modèle. A l'inverse de ces écrivains dont l'éloquence est subordonnée à leur propre passion, Gœthe atteint sa plus haute perfection dans ses œuvres les plus impersonnelles. Combien dépasse *Werther* ce merveilleux poëme d'*Hermann et Dorothée*, dont tous les personnages, toutes les situations sont si complétement en dehors de la vie et de la sphère habituelle du poëte? On sait qu'il avait pour ce livre une prédilection toute particulière. Il en a dit lui-même : « Ce sujet est extrêmement heureux, c'est une de ces idées comme on ne les rencontre pas deux fois en sa vie..... Quand je montrai pour la première fois ce poëme à Schiller, il en fut émerveillé..... *Hermann et Dorothée* est de tous mes grands poëmes presque le seul qui me réjouisse. Je ne puis le lire sans un vif sentiment d'intérêt. » L'œuvre mérite ces éloges, c'est une des plus belles fleurs de la poésie de l'Europe. On se demandait s'il était possible de donner à des sujets modernes, et surtout à des scènes prises dans la vie familière, la noble simplicité, l'élégance, la pureté de contour, l'élévation de style propres à l'art grec. Gœthe a résolu cette question dans *Hermann et Dorothée*. Mais l'exemple est encore unique jusqu'à ce jour. Ce petit roman, si vulgaire en apparence, les amours du fils d'un hôtelier avec une servante, le poëte allemand l'a traité d'une façon qui rappelle et qui égale parfois les peintures homériques.

Il semble, au premier abord, que le sentiment du monde extérieur n'est entré pour aucune part dans ce tableau si exclusivement consacré à la nature humaine. Gœthe, toujours si sobre de ce pittoresque qui n'a pas sa raison d'être dans la description de l'âme, n'a jamais

été plus avare de détails sur le paysage en lui-même, sur les décorations de la scène où il place ses acteurs. Et cependant telle est la propriété de chacun de ces détails, ils sont si bien idendifiés à la peinture des situations morales et des caractères, à la marche du drame, que l'on voit tous les lieux de l'action plus nettement que ne les montreraient les descriptions les plus minutieuses des coloristes de nos jours. Tout se grave dans les yeux et dans la mémoire, depuis cette route poudreuse où se déroule la longue file des chariots des émigrants, jusqu'au vignoble et au jardin à travers lesquels Hermann conduit la jeune fille à la maison de son père et lui dit de si douces paroles, au pied de ce beau poirier « qu'il aimait et près duquel il avait, ce jour-là même, versé des larmes d'amour. » Comme on fait en se rappelant les émotions de sa propre vie, on revoit, au souvenir des situations et des personnages de ce poëme, chaque place où ils se sont parlé; on se retrouve à la même heure de la journée, on goûte la même senteur de l'air, la même nuance de la lumière.

CHAPITRE VI

LE FAUST. MYTHOLOGIE DE GŒTHE

Les drames de Gœthe n'ont pas tous cette vie saisissante qui nous frappe dans *Hermann et Dorothée*, malgré la vérité constante du style et sa noblesse qui sait rendre les détails les plus vulgaires dans les conditions de la haute épopée. Les personnages du théâtre de Gœthe, quoique doués tous d'une individualité très-caractérisée, tous variés, tous marqués d'un nom propre, ne sont pas d'une chair aussi vivante que ceux de Shakespeare. On sent trop, en lisant la plupart de ses pièces, que le penseur a précédé et gouverné le poëte; que le type de ses héros ne s'est pas produit dans son imagination d'un seul coup et armé de toutes pièces. Le germe d'un grand nombre de ses personnages et des situations qu'il combine est une idée philosophique plutôt qu'une conception de poëte dramatique ou d'artiste désintéressé de toute thèse morale. Le théâtre, en général, n'a guère de matériaux à nous fournir pour le sujet qui nous occupe; il appartient tout entier à l'homme, à ses passions, à ses luttes contre la société ou contre lui-même; le sentiment de la nature proprement dit ne s'y manifeste qu'exceptionnellement et pour compléter la peinture d'un

caractère. Cependant, chez les poëtes et dans les littératures qui le possèdent à un degré éminent, le drame lui-même en porte des traces irrécusables. Nous avons montré quel rôle surabondant il joue dans certaines pièces du théâtre de l'Inde. Telle pièce de Shakespeare est à la fois une symphonie et un paysage, une sorte d'opéra où la poésie à elle seule tient lieu de la peinture et de la musique. Le *Songe d'une nuit d'Été*, la *Tempête*, nous transportent sur les limites du monde humain, en plein paysage, et nous jettent dans le vague enivrement que produisent la senteur et la musique des forêts, l'aspect des montagnes et de l'Océan. On retrouve quelque chose de ce charme dans le ravissant petit opéra de *Jery et Bœtely*, dont le cadre et les couleurs sont évidemment rapportés des Alpes suisses et de ce même voyage autour du lac des Quatre-Cantons, où Gœthe conçut la première idée du chef-d'œuvre que devait exécuter Schiller.

Nous n'étudions ici qu'un des aspects de ce merveilleux génie ; il faut de trop larges ailes pour en faire le tour. Depuis quelques années, d'ailleurs, la critique s'est partagé ce vaste monde, et les études se multiplient sur la biographie du poëte, sur telle ou telle partie de son œuvre. L'analyse du *Faust* lassera encore bien des commentateurs sans être épuisée. Il est impossible de méconnaître la grandeur de cette conception ; et, cependant, l'admiration qui se livre franchement à des œuvres moindres de ce grand esprit reste hésitante en face de cet étrange monument. Nous serions tenté, pour notre compte, de nous écrier devant lui comme Gœthe au moment du suprême passage : « De la lumière, plus de lumière ! » Chez d'autres poëtes, l'obscurité, la bi-

zarrerie, les fantaisies démesurées, la mise en scène du monde invisible, l'aspiration aux profondeurs vertigineuses, trahissent tout simplement une veine épuisée et une inspiration qui fléchit. Là où l'on cesse de comprendre, on soupçonne l'absurde, sans se reprocher ce soupçon comme une témérité sacrilége. Il n'en est pas de même devant les obscurités du *Faust*. Sans avoir de parti pris en faveur de Gœthe, on sent à l'aspect des figures dont on démêle le moins l'exacte signification qu'elles correspondent à une pensée puissante, et qu'il y a là, sinon une vérité trouvée, un problème résolu en métaphysique, en morale, en philosophie de l'histoire, du moins une très-haute visée de l'esprit à la poursuite d'une solution. Les personnifications, les symboles choisis par le poëte sont souvent arbitraires, mais les questions posées ne le sont pas. On peut se demander : pourquoi Euphorion, pourquoi les Sirènes, pourquoi Phorkias, pourquoi Protée, pourquoi Homunculus? mais on est induit à chercher sérieusement et non pas à sourire. Constatons seulement que les seules figures du poëme qui se soient emparées de tous les esprits et qui demeurent éternellement vivantes et populaires, ce sont les figures les plus simples et les plus humaines, Marguerite, le Faust et le Méphistophélès de la première partie. Sans toucher aux innombrables questions de psychologie, d'histoire, de théodicée, que soulève le reste de l'œuvre, une chose nous frappe dans l'ensemble et nous ramène au point de vue particulier de notre étude : c'est le rôle immense que jouent dans le drame les éléments étrangers au cœur humain et à l'humanité elle-même. Il est certain que si nous entendons par nature tout ce qui enveloppe l'homme et tout ce qui n'est pas lui, le *Faust* est essen-

tiellement un produit du sentiment de la nature ; et aucune autre œuvre de Gœthe ne peint mieux la situation de son intelligence vis-à-vis du Grand-Tout, de l'être universel quel que soit son nom. C'est dans le sens le plus profond, le plus général, le plus voisin de l'interprétation panthéiste, qu'il faut prendre le mot de *nature* quand il s'agit de Gœthe, avant même d'avoir sondé à fond sa croyance. En admettant qu'il ait eu l'idée d'un Dieu plus distinct du monde, plus vivant, plus semblable au Dieu chrétien que celui de Spinoza ou d'Hegel, il est évident qu'aux yeux du poëte la nature comprend tout ce qui n'est pas l'homme, et qu'elle est à ses yeux le mélange, l'identification du monde divin avec ce que nous appelons spécialement ici le monde extérieur ou la nature.

Si l'on réduit le sentiment poétique de la nature à celui des beautés sensibles du paysage, à celui de la grâce des formes animées, à cette part de la poésie qui cherche à reproduire le monde visible par les images et les couleurs du style et à renouveler dans le cœur les émotions qui naissent du spectacle des champs, un poëme comme celui du *Faust* n'aurait rien de commun avec ce sentiment, avec celui qui dicte l'éclogue ou l'élégie, qui inspire les *Orientales* et les *Feuilles d'Automne*, et qui peut se traduire par la peinture et par la musique. Quoique lancées plus avant dans l'idée philosophique et les problèmes religieux, les *Harmonies* de Lamartine se rattachent aussi à la forme la plus habituelle et la plus humaine du sentiment de la nature. Si l'on exclut des dépendances de ce sentiment tout ce qui sort de l'émotion directe causée par le paysage, il est bien certain qu'on s'étonnera de nous voir rattacher le *Faust* à la

question qui nous occupe. Mais en prenant la nature pour ce qu'elle est et le poëte pour ce qu'il doit être et pour ce qu'il fut à certaines époques, en admettant dans le monde qui frappe nos sens la présence d'une pensée intimement unie à la forme vivante, et chez le poëte la faculté qui se pose à l'occasion du spectacle du monde toutes les grandes questions sur l'invisible, on comprend bientôt qu'une œuvre où la poésie et la métaphysique revêtent les formes que Gœthe leur a données dans *Faust*, relève d'une profonde préoccupation, d'un profond sentiment d'un monde autre que le cœur humain, du sentiment de la vie générale et de l'univers qui nous enveloppe.

Voyez en effet quelle place restreinte occupe dans l'immense cadre du *Faust* la seule partie vraiment humaine et dramatique, l'immortelle histoire de Marguerite et la tentation de Faust par Méphistophélès! Tout le reste est accordé à des figures, à des événements symboliques et complétement étrangers à la vie réelle. Plusieurs de ces figures se rattachent, il est vrai, à des données de la psychologie, de la théologie, de l'histoire. Mais quel nombre considérable de personnifications attribué à la nature en général, aux forces élémentaires, aux grands faits de la vie universelle, à tous ces phénomènes qui tiennent à la fois du matériel et du divin et que l'imagination des poëtes, avant les raisonnements des philosophes panthéistes, englobait tous sous le nom de nature! Ce caractère a été très-bien senti par un des premiers initiateurs du public français à la connaissance et à l'admiration de Gœthe. M. Henri Blaze, dans sa préface de la traduction des deux *Faust*, fait ressortir tout ce que le poëte emprunte à ce monde mystérieux

qui n'est ni celui des passions, ni celui de l'histoire, ni celui de la philosophie idéaliste. « Laissez-le, dit-il, réunir dans son poëme universel tout ce qui tinte dans le cristal, roule dans les eaux, souffle dans l'air, frémit dans le feuillage, et rassembler dans une symphonie éternelle toutes ces âmes éparses dans la nature, dont les anciens avaient à certains jours la divination sacrée... Gœthe ne prend à l'antiquité ni ses héros, ni ses dieux; les héros et les dieux de l'antiquité ont leur Olympe et les poëmes d'Homère. Ce qu'il veut, lui, ce sont les Kabires, les Telchines, les Psylles, les Gorgones, les Phorkiades, les Lamies et tous ces fantômes venus de Thrace, et qui erraient depuis des siècles au nord-ouest de la Thessalie et de Lemnos sans que nul n'eût osé les recueillir..... » Tous ces fantômes ne sont rien moins que les symboles des forces élémentaires, les anciens dieux de la nature chassés des autels par les dieux humains de la Grèce et contraints à se cacher dans les cavernes ténébreuses sans autre culte que les pratiques de la magie et quelques invocations survivantes dans les cérémonies de certains mystères.

Si l'on cherche quel est le sujet réel et le véritable héros du drame de *Faust* on voit bientôt que le but du poëme n'est pas la peinture d'un caractère, ni même celle d'une situation de l'esprit humain : c'est la poursuite du grand mystère de la nature. Ce n'est pas l'âme du docteur Faust, ce n'est pas l'humanité toute seule qui a posé devant le poëte, c'est l'universalité des choses. L'homme occupe sans doute le poste central dans le drame comme il l'occupe dans la partie de cet univers qui est à notre portée; mais, en dehors de cette place nécessaire de l'âme humaine, tout est donné au

monde extérieur. Le développement de l'esprit dans l'histoire et le développement de l'histoire dans la vie universelle, voilà le formidable sujet auquel Gœthe s'est attaqué. La plupart des personnages allégoriques qu'il introduit n'ont reçu forme humaine que parce qu'il a été nécessaire de les douer de la parole ; mais les principes représentés par eux sont en dehors et au-dessus de l'homme. La nature intervient parfois directement sur la scène en des morceaux lyriques ou des peintures que fait le poëte sans l'intermédiaire d'un acteur. Mais, le plus souvent, le grand payen emploie la méthode mythologique des Grecs et incarne chaque idée dans un être personnel. Que de tableaux cependant relèvent du paysage pur ! Et comme Gœthe semble heureux quand il peut conduire ses héros en pleine campagne, les enivrer du sentiment de la vie, les baigner dans cette lumière qu'il adorait, et dérouler le vaste monde à leurs regards ! Il a dit de lui-même : « l'œil était l'organe principal avec lequel j'embrassais le monde. » Sa poésie ne veut pas seulement nous faire entendre les choses, elle veut les placer sous nos regards, nous les montrer sous leurs formes les plus saisissantes, les livrer à tous nos sens à la fois.

CHAPITRE VII

PHILOSOPHIE DE GŒTHE

Pour se faire une idée plus juste et plus complète du sentiment de la nature chez Gœthe, il faudrait se poser la question qui résume toutes les autres, et se demander, comme nous l'avons fait longuement pour Homère et sommairement pour les poëtes moindres, quelle fut l'idée de Dieu, la religion, ou si vous l'aimez mieux, la philosophie de l'auteur du *Faust*. Ce point de l'histoire littéraire mérite d'être curieusement étudié. Le nom de Gœthe marque une des grandes dates, une des grandes révolutions de la poésie, la plus grande, nous le croyons, depuis Homère, une sorte de reprise de possession par le monde extérieur, de la prépondérance sur l'esprit humain, un retour à l'idée de la divinité dans la nature, succédant au culte que l'homme s'est rendu à lui-même : mouvement que les sciences et la philosophie, la réflexion et la volonté suscitent de nos jours, comme l'instinct poétique, le tempérament de la race avait suscité chez les Grecs la première révolution. Quelle fut la religion de Gœthe ? Voilà un gros problème, quoique tout le monde soit tenté de le résoudre d'un seul mot, le panthéisme. Nous n'essayerons pas d'étudier ici à fond et sous toutes ses

faces la philosophie si libre et si variée de ce grand esprit, ce que nous cherchons à déterminer ce n'est pas le système du savant et du penseur, mais la religion instinctive de l'artiste et du poëte.

Lorsqu'il s'agit d'une intelligence aussi puissante et aussi réfléchie, aussi bien ordonnée, aussi harmonieuse et identique à elle-même dans toutes ses parties que celle de Gœthe, il est difficile d'isoler, ne fût-ce que pour un instant, le philosophe de l'artiste. Le caractère même du génie de Gœthe est l'intime union de sa poésie et de sa doctrine, de sa pensée pure et des impressions si vives qu'il recueillait du monde extérieur. Il aspire constamment à rendre son idée sous des formes sensibles, et toutes les images qu'il tire des objets réels, lui apparaissent comme les formes vivantes d'une idée. Il s'est passé cependant, même pour le poëte de *Faust*, commentateur de Spinosa, auteur de la *Théorie des couleurs* et de la *Métamorphose des plantes*, ce qui se passe pour tous les poëtes dont l'inspiration est doublée d'un peu de philosophie et de critique, et qui professent par réflexion et par choix tel système scientifique et religieux. Il existe, même pour des intelligences comme celle de Gœthe, même au sein des opinions et des époques qui tendent le plus à identifier l'esprit et la matière, la nature et Dieu, il existe une loi inviolable qui contraint l'art et la philosophie à différer non pas seulement dans le langage et l'exposition des choses, mais dans la manière de les concevoir. D'où il arrive que, très-souvent, l'adepte fort sincère et fort convaincu d'une religion ou d'une philosophie, qui leur surbordonne sa critique raisonnée, ses jugements, ses actions même, et qui projette de leur subordonner sa poésie, échappe dans ses œuvres d'art

22

aux conséquences rigoureuses de ses doctrines et les contredit même quelquefois. Avant tout il s'agit, pour le poëte, de se placer sur le terrain le plus fécond du domaine de l'art. L'artiste ne peut faire dans des conditions poétiques que ce qui est possible à la poésie. Il modifiera, s'il le faut, sa croyance religieuse, à son insu et de très-bonne foi, s'il y a un point dans cette croyance qui mette obstacle a la beauté poétique de ses créations, et contrarie la forme vivante qu'il a besoin de leur donner. En vain son Dieu n'est pas susceptible d'une forme, il le forcera à s'incarner. Il aura les opinions les plus contraires à celles de la masse des hommes sur le monde invisible, sur la vie future, sur l'emploi et la légitimité des passions, mais contraint qu'il est de parler un langage compris de tous et d'agir fortement sur les imaginations, il emploiera de très-bonne foi des symboles, une mythologie, une langue qni contredisent plus ou moins sa philosophie. Il ne ment point alors, même à son propre esprit; car, en usant de ces symboles, il aura en eux une certaine foi; il adorera très-sincèrement ce qui est l'œuvre de son art et de ses mains; il rentrera malgré lui, comme poëte, dans une mythologie à laquelle il voulait échapper comme penseur. Sa philosophie aura reçu une atteinte, elle finira par être modifiée en elle-même et le poëte aura corrigé l'incroyant. Au-dessus de la doctrine exposée dans sa critique, dans sa conversation, confessée même par des actes énergiques, il aura une idée supérieure, la véritable religion inavouée de son âme, celle qui ressort du plus profond de sa nature d'homme et de poëte, celle qui régit ses mouvements les plus spontanés et qui s'impose comme la nécessité même à toutes ses créations d'artiste. Presque

toujours cette religion de sa poésie, celle dont il anime des figures vivantes, sera supérieure à la religion de sa critique, à celle dont il raisonne et qu'il exprime par des formules.

Qu'on nous permette d'admirer ici, comme un des plus heureux priviléges de l'art, ce don qu'il a de contraindre le poëte à se rapprocher, pour créer, des croyances communes et de la religion de sa race. C'est une merveilleuse sauvegarde pour la raison ; car il y a beaucoup à parier que l'éternel sens commun de l'espèce humaine est plus voisin de la vraie philosophie, de la vraie réponse aux grandes questions sur Dieu et sur l'âme, que tel ou tel système de critique et de métaphysique transcendante. L'impossibilité de créer un art, une poésie vivante au sein de certains systèmes de philosophie est une preuve contre eux. Le premier caractère de la vérité c'est d'aider à la vie au lieu de la supprimer autour d'elle, comme font le scepticisme et la négation des idées nécessaires à l'homme.

C'est là une opinion que Gœthe n'aurait pas repoussée, lui qui veut que la philosophie se tienne en communication perpétuelle avec le monde réel et les manifestations de la vie ; lui dont la poésie s'exprime toujours en des figures sensibles et animées. Il est certain aussi qu'il ne se défendrait pas de cette sorte de dédoublement de sa pensée, de cette diversité de croyance entre sa philosophie et sa poésie dont les traces sont faciles à saisir, et qui est si fréquente chez d'autres poëtes. Gœthe est, sans doute, un de ces génies qui sont nés armés de toutes pièces et dont la cuirasse n'a pas de défaut. Il est semblable à lui-même dans toute l'étendue de son œuvre et dans toute la durée de sa carrière. Mais il a subi la loi

générale ; il a été forcé de mettre plus d'affirmation dans ses œuvres d'art qu'il n'y en avait dans sa philosophie ; il s'éloigne moins dans ses poëmes des croyances générales que ses prédilections philosophiques ne le feraient supposer.

L'influence de Spinosa est la seule qu'il ait consenti à reconnaître; mais on peut voir dans le beau travail de M. Caro combien le poëte a modifié les doctrines de l'*Ethique*. Cette grande imagination si pleine du sentiment de la nature, si profondément *réaliste* dans le sens élevé du mot, cet esprit qui ne consent pas à reconnaître la réalité de l'âme et celle de Dieu mises à part de la réalité du monde, échappe à l'idéalisme de Spinosa, qui est une négation de la réalité du monde, de la nature, une affirmation de l'unique et universelle substance. La divinité que ce philosophe place dans le pur abstrait, dans la substance absolument indéterminée, Gœthe la voit dans la réalité sensible, dans la nature. Et, lorsque cessant de philosopher pour rectifier Spinosa et l'approprier à ses tendances personnelles, le poëte entre en action après le penseur, il se fait dans ses idées, à son insu et par la force des choses un nouveau travail; son panthéisme se modifie à son tour, et il accorde dans ses peintures à Dieu et à l'âme plus de réalité qu'il ne consent à leur en reconnaître dans ses raisonnements.

Nous n'entreprendrons pas ici de recueillir, dans l'œuvre entière de Gœthe, tous les traits qui nous paraissent conclure à des idées de Dieu et de l'âme plus voisines du spiritualisme. Arrêtons-nous quelque peu sur son poëme évidemment le plus philosophique de tous, sur son *Faust*.

1. *La Philosophie de Gœthe.*

Nous ne prétendons pas en pénétrer complétement le symbolisme, si obscur dans la seconde partie; nous sommes bien loin aussi de prendre à la lettre et comme une profession de foi la mise en scène du dénouement empruntée à la mystique chrétienne. Mais nous demandons s'il est possible d'expliquer toute cette dernière partie de l'œuvre autrement que par une adhésion du poëte au dogme de l'immortalité.

« Gœthe a sa théorie particulière de l'immortalité ; mais c'est une immortalité tellement aristocratique que bien peu parmi les mortels peuvent en être les candidats sérieux. « Je ne doute pas de notre durée au delà de la vie, disait-il, car, dans la nature, une entéléchie (un être arrivé à la perfection) ne peut pas disparaître; mais nous ne sommes pas tous immortels de la même façon, et, pour se manifester dans l'avenir comme grande entéléchie, il faut en être déjà une ici bas. » Cela, en langage vulgaire, signifie « pour mériter de vivre dans l'avenir, il faut avoir déjà vécu dans ce monde, et l'on n'a pas vécu, si l'on n'a pas pensé. »

Si l'on quitte ses conversations et ses œuvres de science et de critique pour rentrer dans sa poésie, on voit ses idées se modifier et s'humaniser un peu, surtout à la fin de sa carrière. La seconde partie de *Faust*, terminée en 1831, en est une preuve évidente. Les acteurs de son drame se rencontrent et se reconnaissent au delà du tombeau. Et ce n'est pas seulement la *grande entéléchie* du docteur Faust qui survit à cette dissolution du corps, mais aussi l'âme plus humble de la *pécheresse nommée autrefois Gretchen;* c'est Marguerite qui vient recevoir son amant sur le seuil du paradis et l'introduire dans la pure lumière et le pur amour.

Le Dieu du penseur sera-t-il chez Gœthe aussi différent du Dieu de l'artiste que sa théorie de l'immortalité diffère des idées qu'il a semées sur ce sujet dans un grand nombre de ses poésies. « Ce qui semble constant dans la pensée de Gœthe, nous dit l'historien de sa philosophie, c'est que Dieu est là seulement où est le mouvement actuel, la transformation, la vie, et qu'ailleurs Dieu n'est qu'en puissance. » « La divinité est agissante dans ce qui vit, mais non dans ce qui est mort; elle est dans tout ce qui naît et se transforme, mais non dans ce qui est né et déjà immobile. » La minéralogie n'a rien de divin, si on la compare aux sciences de l'organisme, parce qu'elle ne porte que sur des objets morts. Et reprenant à son compte cette parole de Diderot: « Si Dieu n'est pas encore, il sera peut-être, » Gœthe s'écriait: « Pourquoi a-t-on pris de l'ombrage de cette parole? On conçoit très-bien l'existence des planètes que les monades supérieures ont abandonnées déjà, ou dans lesquelles les monades n'ont pas encore reçu le don de la parole. Il ne faut, par exemple, qu'une constellation qui ne se rencontre pas tous les jours, il est vrai, pour que l'eau disparaisse et que la terre se sèche. De même qu'il y a des planètes d'hommes, il peut y avoir très-bien des planètes de poissons et des planètes d'oiseaux, où Dieu n'existera pas. L'homme est le premier entretien de la nature avec Dieu; mais je ne doute pas que sur d'autres planètes, cet entretien ne se fasse d'une manière bien plus haute, bien plus profonde, bien plus raisonnable. »

Pour cette philosophie, Gœthe n'admet pas le nom de panthéisme et s'en défend comme d'une injure avec cette réponse: « Je n'ai pas encore rencontré une personne sachant ce que ce mot signifie. » Il est plus sincère lors-

qu'il écrit dans une lettre à Jacobi : « Quant à moi, je ne puis me contenter d'une seule façon de penser : comme artiste et comme poëte je suis polythéiste, comme naturaliste, au contraire, je suis panthéiste, et l'un aussi décidément que l'autre ; les choses du ciel et de la terre forment un ensemble si vaste que, pour l'embrasser, ce n'est pas trop de toutes les facultés de tous les êtres réunis. »

Cette phrase est une des plus précieuses que l'on puisse trouver dans Gœthe pour le commenter par lui-même. Il n'est pas de notre sujet de faire ressortir ce qu'il y a de caractéristique de cette vaste et orgueilleuse intelligence dans ces mots : « Quant à moi, je ne puis me contenter d'une seule façon de penser. » Mais nous nous empressons de saisir cet aveu qui distingue si nettement chez Gœthe la religion du poëte et celle du savant : « Comme artiste et comme poëte, je suis polythéiste ; comme naturaliste, au contraire, je suis panthéiste. » La poésie et l'art, nous le répétons, ramènent forcément les croyances philosophiques aux idées qu'il est possible de revêtir d'une forme sensible, animée, et non pas d'une simple formule abstraite, aux idées que le sens commun peut admettre et dont l'intelligence n'est pas réservée à ceux-là seuls qui les ont conçues. C'est là un des grands bienfaits moraux de la poésie ; elle est condamnée par son essence même à se rapprocher de la religion et de la raison universelles ; elle est plus rebelle à l'absurde que la science. Le génie poétique de Gœthe, ou seulement son instinct, sent bien qu'il n'y a pas d'art possible au sein du spinosisme ou du naturalisme absolu, ou de l'une quelconque de ces variétés du panthéisme qui n'admettent nulle part, ni chez Dieu, ni

dans le monde, ni chez l'homme, de vraie et durable personnalité. Si aucun être dans la création, si Dieu lui-même n'a pas d'existence actuelle et persistante, si rien n'est fait, si tout n'est qu'en train de se faire, comment voulez-vous que l'artiste saisisse un modèle à travers toutes ces choses qui sont en voie d'être, qui deviennent, mais qui ne sont pas ! L'artiste est contraint d'oublier de telles doctrines ; il abdique son panthéisme théorique et se place au sein d'une religion capable d'engendrer un art. Gœthe se déclare donc polythéiste en poésie; il accepte des dieux supérieurs aux forces indéterminées de la nature, des dieux personnels et libres, parce qu'avant tout il est artiste et qu'il veut créer des figures vivantes et immortelles.

Le polythéisme de Gœthe n'est-il qu'un paganisme de sa façon plus ou moins semblable à celui des Grecs ses maîtres et ses modèles dans l'art? Sa mythologie n'est-elle pas plus voisine des dogmes chrétiens que de la religion d'Homère? On pourrait le supposer sur son drame de *Faust* et particulièrement sur la seconde partie. Nous n'affirmons rien sur cette question. Mais un fait considérable ressort de l'aveu et de l'exemple du grand poëte : c'est que le naturaliste passionné, le croyant à ces énergies inconscientes qui, dans leurs mille combinaisons fortuites, arrivent, sans le vouloir et sans le savoir à créer l'homme, lequel à son tour crée Dieu en le nommant, c'est que le penseur, qui qualifie lui-même sa science de panthéiste, est obligé de l'abdiquer quand il veut devenir artiste. Il reconnaît par-là qu'inspiré de cette étrange notion de l'univers qni constitue le panthéisme, le poëte est incapable de créer dans les conditions de l'art et de la beauté vivante. Il est contraint de

placer une mythologie, des dieux personnels entre lui et cette idée, intraduisible dans l'art, d'une force universelle dépourvue de conscience et d'amour; sa poésie rétablit dans la création l'indispensable providence que sa philosophie en avait ôtée.

Contre le panthéisme et toutes les doctrines afférentes, contre le matérialisme, le positivisme et toutes les façons de nier Dieu et l'âme qui tendent aujourd'hui à se répandre, cette impuissance poétique reconnue par Gœthe est un argument considérable. Argument de poëte, nous dira-t-on? Qu'on l'examine bien dans toute sa portée, et l'on verra si c'est un paradoxe d'artiste païen et non pas une objection sérieuse tirée des entrailles même de la nature humaine. Tout ce qui contredit un des instincts, un des besoins éternels de l'intelligence, comme le besoin d'art et de poésie, risque très-fort d'être une erreur. Aussi Gœthe accepte le nom de panthéisme pour sa philosophie; sa religion de savant s'adresse à la force inconsciente, indéterminée, impersonnelle, qui suscite l'univers. Mais quand il veut passer de la science à l'art, il est, de son aveu, obligé de s'inspirer d'une tout autre doctrine; il imagine d'autres rapports entre la nature et son principe; il se rapproche de l'idée de la providence, d'une divinité libre et personnelle; il voit dans l'univers autre chose que le développement fortuit et fatal d'une vie sans cause et sans but. Cependant, et c'est en cela qu'il mérite l'épithète de *grand païen*, il ne sépare jamais de la nature les divinités plus humaines qu'il veut bien reconnaître pour le besoin de sa poésie. Mais du moins son idée de la nature s'élève et se complète; il la doue de toutes les qualités d'un artiste, en considérant avec raison l'univers comme le modèle suprême de l'œu-

vre d'art. On est bien près de reconnaître un Dieu, quand on admet dans la nature une beauté, un ordre, une harmonie dont les lois se retrouvent dans l'esprit humain et dont les procédés peuvent être librement imités par le poëte. Quoi qu'il en soit, c'est toujours vers le monde extérieur que se tourne Gœthe pour y chercher et ses dieux et les sources de sa poésie. « Étudiez la nature, dit-il sans cesse à Eckermann, tout est là. Procédez toujours objectivement comme je l'ai fait moi-même. On ne mérite ni le nom de poëte, ni celui de savant, tant qu'on n'exprime que des sentiments, des idées personnelles. Celui-là seul mérite ce titre qui sait s'assimiler le monde et le peindre, s'il est poëte, ou le décrire, s'il est savant. [1] » ..... « Soyez certain que l'esprit humain recule ou se dissout quand il cesse de s'occuper du monde extérieur.... Notre temps est un temps de décadence, ajoutait-il en pensant aux excès de l'esprit spéculatif et de la philosophie transcendantale qu'il n'aimait guères ; il se détourne de la réalité, il est de plus en plus subjectif ; dans tout effort sérieux, durable, scientifique, il y a un mouvement de l'âme vers le monde. Vous le constatez dans toutes les époques qui ont vraiment marché en avant par leurs œuvres ; elles sont toutes tournées vers le monde extérieur. » ..... « Pour moi, j'ai toujours procédé objectivement. » Voilà l'éloge suprême que Gœthe aime à se décerner.

Gœthe est la plus haute expression poétique des tendances de notre siècle vers le monde extérieur et la philosophie de la nature. Nous ne dirons pas qu'il a contribué à accélérer ce mouvement, en France, surtout, où il

1. *Conversations avec Eckermann*. Trad. de Delerot.

s'est produit sous de tout autres influences que la sienne ; mais il est certain que l'irrésistible sirène vers laquelle Gœthe se sentait si fort appelé, entraîne aujourd'hui pêle-mêle les savants, les artistes, même les naturalistes contemporains. Il est à croire que sa haute raison serait quelque peu effrayée de cet empressement universel des poëtes et des penseurs à déserter le monde de la conscience et des vérités antérieures à l'observation externe pour se précipiter dans l'étude et l'adoration exclusive du monde sensible. S'il constatait autour de lui quelques symptômes de décadence, il n'en accuserait pas *les excès de l'esprit spéculatif et de la philosophie transcendantale*. Ce jugement de Gœthe s'applique à un temps déjà bien éloigné de nous : il était fondé, peut-être, à l'égard de ses prédécesseurs et des contemporains de sa jeunesse ; il serait fort injuste vis-à-vis des générations qui lui ont succédé. De combien n'a-t-on pas dépassé la juste mesure dans ce culte du monde extérieur que recommandait si énergiquement le poëte ? Après Descartes et le dix-septième siècle, après Boileau, Voltaire et leurs disciples en Allemagne et en France, il fallait certainement revenir à la nature et *procéder objectivement*, si l'on voulait que la poésie ressuscitât. Respectons cette sentence de Gœthe : « On ne mérite ni le nom de poëte ni celui de savant, tant qu'on n'exprime que des sentiments, que des idées personnelles. Celui-là seul mérite ce titre qui sait s'assimiler le monde et le peindre s'il est poëte, ou le décrire s'il est savant. » Ne faut-il pas adoucir un peu cependant ce que cette maxime a de trop absolu. N'est-il pas des poëtes, et de très-grands, qui n'ont fait que se raconter eux-mêmes et qu'exprimer des sentiments personnels ? En des sphères très-opposées, Racine et Biron ne sont-ils pas tous deux

des poëtes inspirés surtout de leur propre cœur et purement subjectifs? Le poëte qui exprime des sentiments personnels a du moins pour lui la sincérité du témoignage. Une âme racontée par elle-même n'est-elle d'aucun prix en poésie? Le poëte qui ne prétend peindre que les objets extérieurs, qu'un monde absolument indépendant de sa conscience, risque fort de mentir et de nous tromper, si sa clairvoyance fléchit un seul instant. Regardons autour de nous : quelle vérité expressive et parlant à l'esprit possèdent cette foule de peintures qui ne visent qu'à la reproduction du monde extérieur et dont l'exactitude matérielle est incontestable?

Mais cet arrêt contre les poëtes de la conscience n'est pas la seule assertion excessive de l'illustre adorateur de la nature. Voici un jugement plus contestable encore et que l'histoire tout entière nous semble démentir : « Soyez certain que l'esprit humain recule ou se dissout quand il cesse de s'occuper du monde extérieur. » S'il s'agit ici d'un oubli absolu de la nature et de l'observation du monde réel, comme chez les Grecs et les Latins du Bas Empire, comme chez nous à certaine époque du moyen âge et de notre poésie de salon et de cour, nous adhérons pleinement à l'idée de Gœthe. Mais s'il s'agit de ces époques où l'homme se préfère à l'univers, où l'esprit apprend à dominer les séductions du monde visible et reporte son attention sur lui-même, ou le *nosce te ipsum* devient la loi essentielle de la sagesse, où l'homme se prend pour centre, pour objet et pour commune mesure de toutes les choses de la création, l'affirmation du poëte est souverainement inexacte et dangereuse en des temps comme le notre. Les époques où l'âme se préfère à la nature, où l'homme aspire

à se diviniser lui-même ou à se sanctifier en cherchant dans la conscience ses dieux, ses lois morales et politiques, les principes d'un art dont les proportions humaines sont la règle, les éléments mathématiques et rationnels des sciences qui observent la nature, ces époques sont les plus fécondes de la civilisation; toutes les grandes dates de l'histoire leur appartiennent.

Connaissez-vous dans l'histoire une heure plus éclatante que l'avénement du génie grec? Gœthe, lui-même, doit une partie de sa valeur à l'étude de cette merveilleuse période. Et qu'est-ce que le monde hellénique, après le monde oriental, si ce n'est une victoire de l'âme humaine sur la nature? Ce n'est pas seulement la société asiatique le régime des castes, la polygamie, la théocratie, les royautés absolues qui ont succombé dans ces immortelles batailles de Marathon, de Salamine et de Platée, les plus saintes journées de la vertu guerrière : c'est la formidable sirène qui a été terrassée, c'est le sphinx du monde extérieur, c'est la nature mère de toutes les idolâtries et de toutes les servitudes qui ont senti le bras victorieux de l'homme et les atteintes vengeresses de la liberté. L'esprit humain était-il en voie de reculer ou de se dissoudre quand il allait produire la poésie de Sophocle, la science de Socrate, l'art de Phidias, et consacrer cette petite république d'Athènes qui tient autant de place dans l'histoire de la pensée que tout le reste du monde. Le paganisme de Gœthe remontait-il donc jusqu'aux idolâtries orientales? Si peu chrétien qu'il fût dans le sens orthodoxe, ce grand esprit ne pouvait méconnaître les immenses bienfaits de l'Évangile et la supériorité de la civilisation chrétienne. A tout le moins, il n'aurait pas osé prétendre que l'esprit humain a reculé

prêt à se dissoudre en embrassant la foi des Apôtres. Or qu'est-ce que le Christianisme vis-à-vis du monde extérieur, si ce n'est un acte de mépris autrement absolu que l'antropomorphisme grec, une victoire de la conscience sur la nature, qui devait pour de longs siècles détourner l'attention de l'homme de l'univers pour la concentrer tout entière sur les phénomènes de la vie morale !

Venons à des temps plus rapprochés de nous, à l'histoire intellectuelle de l'Europe depuis le moyen âge. La peinture et les arts plastiques n'ont-ils pas subi une décadence aussitôt après l'invasion du naturalisme, dans la voie où Michel-Ange et les Vénitiens les avaient lancés? Notre littérature française du dix-septième siècle, quelle que soit la sévérité des critiques allemandes et de Gœthe lui-même à son sujet, n'en est pas moins un des plus grands faits de l'Europe moderne, et l'œuvre la plus brillante de notre nation jusqu'à ce jour la plus influente de l'Occident. Or le caractère le plus frappant de tous les grands esprits du dix-septième siècle, c'est d'avoir poussé jusqu'à l'excès l'oubli du monde extérieur. Descartes donne au siècle son point de départ philosophique dans un fait de conscience absolument indépendant de toute action de la nature. *Je pense, donc je suis*, et je n'ai besoin de rien que de ma propre pensée pour arriver à connaître l'infini, à mesurer, à dominer à posséder l'univers. Corneille appuie ce dogme héroïque de la plus saine, de la plus héroïque des poésies. Et tout ce chœur d'hommes incomparables qui gravitent autour de Descartes réussit à fonder sur la seule raison, sur la seule étude de la conscience un des monuments les plus solides et les plus majestueux de tous les âges. Nous savons ce qui manque à la poésie du

dix-septième siècle, si l'on se place pour la juger au point de vue de Gœthe ou des réalistes contemporains. Cette littérature aura ses éclipses chaque fois que les splendeurs de la création matérielle effaceront à nos yeux les merveilles du monde moral, et que les appétits effrénés, les curiosités malsaines, l'idolâtrie de la nature se placeront entre l'homme et sa conscience. Mais chaque fois que fatigué des orgies de l'imagination, des abus de la sensualité et du mysticisme, de l'orgueil désordonné des sciences physiques, des puériles tentatives de l'alambic et du scalpel pour constituer une religion, l'homme voudra se reposer dans le calme d'une raison sereine, dans le sentiment de sa vraie force et de sa vraie noblesse, en face des perspectives infinies que la conscience morale nous dévoile, l'esprit humain prendra pour guides vers la lumière du beau, la France de Descartes et de Corneille, comme l'Italie de Virgile et de Cicéron, comme la Grèce de Platon et de Sophocle.

L'erreur que nous combattons, couverte du grand nom de Gœthe, a pour elle les irrésistibles tendances de notre époque. On place partout le progrès dans le culte perfectionné du monde extérieur, dans une communion plus intime de l'âme et de la nature. La science, l'art, la morale sont lancés dans cette voie. Le naturalisme nous déborde aussi bien que la démocratie et l'un poussant l'autre. La démocratie c'est le naturalisme en politique; elle a ses droits, sans doute, et ses droits sont sacrés à la condition d'être subordonnés comme ceux de la nature aux droits supérieurs de la raison. Nous sentons aussi bien que personne que la logique est pour longtemps impuissante devant les faits, qu'aucune action humaine n'est capable de faire obstacle au mouvement qui

nous entraîne; que la liberté morale a chancelé de nos jours sur tous les points devant la force matérielle, et qu'on ne discute pas avec la force. Aussi bien ce n'est pas à l'esprit de notre temps, c'est au génie de Gœthe que nous adressons ces respectueuses remontrances. Autour de pareilles intelligences il naît une lumière du sein des erreurs elles-mêmes, quand on heurte résolûment ces erreurs. Le naturalisme de Gœthe est d'un tout autre ordre que celui de la société présente; mais le vertige qui pousse les âmes à tout demander au monde extérieur semblera peut-être justifié par les conseils et l'éminente raison du poëte. Nous cherchons à montrer que cette haute sagesse à fléchi sur un point. Quels arguments n'aurait-il pas puisé lui-même contre son principe trop absolu et ses tendances naturalistes, qu'il savait d'ailleurs si bien équilibrer avec les exigences de l'idéal, dans le spectacle que donnent aujourd'hui les arts, sans parler des mœurs, pour s'être aveuglément précipités dans une voie que ses doctrines autorisent? Représentez-vous Gœthe l'Olympien en face des tableaux de M. Courbet, de l'esthétique de Proudhon, de nos romans, drames et poëmes réalistes et de la société du second empire? S'il voyait là, comme c'est certain, les symptômes d'une dissolution ou d'un mouvement rétrograde, il jugerait aussi que ce n'est pas pour avoir cessé de nous occuper du monde extérieur et par les *excès de l'esprit spéculatif de la philosophie* transcendantale que nous avons encouru d'aussi lugubres misères.

Mais il ne faut pas sur quelques propositions dogmatiques, si tranchantes qu'elles soient, s'exagérer le naturalisme poétique de l'auteur de *Faust*. Tout poëte, fût-il aussi un savant et un penseur comme Gœthe, écrit sa

véritable profession de foi dans sa poésie. C'est dans ses œuvres vivantes et non pas sur ses formules abstraites qu'il faut juger sa théorie. Avec un génie aussi merveilleusement complet que celui de Gœthe et dont l'harmonie des facultés les plus diverses est le principal caractère, il faut considérer l'ensemble pour bien comprendre le détail. Ce conseil de Gœthe de se tourner toujours vers le monde extérieur est parfaitement juste, non en lui-même, mais dans la mesure où ce grand artiste l'a suivi. Voyez Gœthe dans les genres littéraires qui prêtent le plus à l'invasion du monde extérieur, à la peinture de paysage, dans les poëmes lyriques où la description tient chez nous tant de place, depuis Lamartine et Victor Hugo? Quelle admirable sobriété de détails pittoresques! Le charme et le sujet du tableau sont-ils jamais empruntés au monde extérieur tout seul? L'homme n'est-il pas toujours le centre, le héros et la plupart du temps l'unique sujet de ces bas-reliefs et de ces camées dignes du ciseau des Grecs? Pour tout ce qui concerne le style et l'ordonnance, l'art proprement dit, les poésies lyriques de Gœthe sont ce qui a été fait dans les temps modernes de plus semblable à la poésie grecque. Dans ces petites pièces, lieds, épigrammes, c'est une perfection de contour, un relief, une simplicité et une élégance supérieures même à Anacréon et à l'Anthologie. Dans les plus longs de ces poëmes, élégies, poésies diverses, quelle étonnante brièveté, si nous les comparons aux interminables effusions de nos lyriques français et aux décorations rustiques à travers lesquelles ces longues confessions s'évaporent? Gœthe, par le choix de ses sujets, même dans le genre lyrique, par la manière dont il les compose, par son style et son exécution tout en-

tière, se montre perpétuellement le contraire d'un poëte descriptif et d'un peintre de paysage. Il a dit lui-même dans ses conversations avec Eckermann une parole qui juge cette question et qui éclaire singulièrement cette manière de se tourner vers le monde extérieur. « Je n'ai jamais étudié la nature pour en tirer parti comme poëte; mais comme je m'étais exercé dans ma jeunesse à dessiner le paysage, et que, plus tard, mes études d'histoire naturelle avaient accoutumé mon esprit à l'observation constante et précise des phénomènes de la nature, peu à peu j'ai appris la nature par cœur jusque dans les plus petits détails, si bien qu'elle *est à mon service* dès que j'en ai besoin comme poëte et qu'il ne m'arrive guère de pécher contre la vérité [1]. » Quelle est la conclusion à tirer de ceci pour déterminer la poétique de Gœthe? C'est que jamais le monde extérieur n'a été pour lui l'objet de la poésie; il se tourne vers la nature, il la contemple, il l'étudie, non pas même pour en tirer directement parti comme poëte, mais pour *l'avoir à son service*. C'est-à-dire qu'il est en vain spinosiste ou panthéiste, qu'il considère en vain le monde visible comme l'unique foyer de l'être et de la vie; il est contraint par son génie de poëte à procéder comme un spiritualiste pur, à reléguer la nature au second plan, à la considérer comme une servante, indispensable il est vrai, mais servante. Ces injonctions réitérées aux savants, aux philosophes, aux poëtes, de s'inspirer toujours du monde extérieur, si on les commente par les œuvres mêmes de Gœthe, n'aboutissent donc qu'à cette vérité de l'esthétique éter-

1. *Conversations de Gœthe recueillies par Eckermann*, traduction Delerot, t. Ier, p. 305.

nelle : l'art n'est pas une collection de formules abstraites, mais de figures vivantes. Le poëte n'exprime pas l'idée à la façon du géomètre, il l'incarne dans un objet réel, dans un type animé qui parle à la sensibilité du spectateur aussi bien qu'à son intelligence ; le poëte *a toujours la nature à son service*, mais il ne s'asservit jamais à la nature. Voilà ce qu'a fait Gœthe. Et ce n'est pas là du naturalisme comme celui qui a prévalu chez nous. C'est la doctrine que professent les spiritualistes les plus absolus, si peu qu'ils soient poëtes. Tous les poëmes de Gœthe, même ceux où le paysage tient le plus de place, témoignent de cette subordination dans laquelle il retient toujours le monde extérieur autour de la figure de l'homme, la couleur vis-à-vis du dessin et l'image vis-à-vis de la pensée. La peinture des sites n'est jamais pour lui qu'une occasion de mieux faire ressortir un sentiment, d'encadrer avec élégance un petit drame, car Gœthe est par-dessus tout poëte dramatique. La plupart de ses pièces du genre lyrique renferment une action, même les plus courtes. On a peine à trouver chez lui deux ou trois tableaux de paysage dont l'accident principal ne soit pas une figure humaine. La nature n'est le plus souvent qu'un accessoire, un rapide accompagnement de la mélodie intérieure. Voulez-vous savoir comment Gœthe suit dans sa manière habituelle de peindre le paysage les conseils du maître qu'il évoque et qu'il nous recommande à tous, lisez le délicieux petit poëme qui porte ce titre révélateur : *L'Amour peintre de paysage*.

Tant que la figure humaine belle, animée, agissante n'apparaît pas dans le tableau, *le plus difficile est à faire*, c'est-à-dire l'essentiel et la raison d'être de la

peinture. L'idée de peindre la décoration toute seule sans un acteur est tout à fait contraire au génie de Gœthe.

Nous voilà mieux éclairés sur ce qu'il entend par la nature comme objet de l'étude assidue de l'artiste, sur ce qu'est pour lui ce monde extérieur dont l'esprit humain doit s'occuper sans cesse *sous peine de reculer et de se dissoudre*. Gœthe comprend évidemment dans le monde extérieur, les actions, tous les phénomènes apparents de la vie, l'humanité en mouvement, c'est-à-dire l'histoire tout entière. Il ne prétend pas conseiller au poëte la contemplation des faits naturels isolés des faits humains; et dès lors qu'il subordonne le paysage aux actions, au sentiment des personnages qu'il y place, c'est le monde tout entier de la forme qu'il subordonne à celui de l'idée; et ce *naturaliste* si absolu reconnaît la prédominance de l'âme sur la nature.

Ramené ainsi à la pratique de l'art, le panthéisme de Gœthe s'évanouit ou se transforme singulièrement. Dès qu'on en appelle du philosophe au poëte, les croyances nécessaires, l'éternel sens commun reprennent leurs droits. Si l'on interprète sa poétique comme on doit le faire, c'est-à-dire d'après les œuvres de l'artiste plus encore que d'après ses théories, on arrive à des principes tout opposés à ceux du naturalisme. En vérité, l'art de Gœthe est le même que celui des Grecs. Entre tous les modernes, il est celui dont la méthode est la plus semblable à celle de la muse hellénique. C'est-à-dire qu'au-dessus de la nature contemplée avec amour, étudiée dans tous ses détails, apprise par cœur, il a un modèle dans l'invisible, il procède avant tout de l'idéal. La grande œuvre du génie grec, sa gloire impérissable, ce

n'est pas d'avoir mieux vu et plus adoré la nature, c'est d'avoir eu le premier la notion et le culte de l'idéal.

Mais il est certain que si le modèle idéal nécessaire à l'artiste réside comme les vérités nécessaires à l'homme, comme les principes de la raison, en dehors et au-dessus de la nature, c'est-à-dire dans la conscience, ce n'est qu'à la suite de l'observation externe, à l'occasion des sens et de la nature, que l'idée s'éveille dans l'esprit humain. Tel est l'ordre que suit l'inspiration de Gœthe ; et c'est en ce sens, merveilleusement conforme aux lois premières du développement de l'âme, que sa conception est naturaliste. C'est presque toujours à la vue d'un fait réel qu'il en découvre l'idée poétique. On trouve une preuve curieuse de cette habitude intellectuelle du grand artiste dans l'histoire d'une des plus belles œuvres de la muse allemande, le drame de *Guillaume Tell*. Ce merveilleux poëme nous offre une heureuse transition pour passer de Gœthe à Schiller. Car il est né du contact de ces deux génies pendant cette carrière d'amitié que la mort seule interrompit, et qui fournit à l'histoire littéraire un de ses plus nobles et de ses plus touchants épisodes.

CHAPITRE VIII

GŒTHE ET SCHILLER. LE GUILLAUME TELL

L'inspiration de Schiller procède à l'inverse de celle de Gœthe ; elle va presque toujours du dedans au dehors, de l'émotion personnelle ou de l'idée générale à la conception poétique. C'est un poëte *subjectif* pour employer leur langage. Aussi, malgré la délicatesse de ses impressions vis-à-vis du monde qui l'entoure, il n'a rien de particulier comme poëte de la nature. Le genre dramatique, il est vrai, lui interdit le paysage ; mais relisez ses poésies lyriques et vous constaterez que nul des grands poëtes de ce siècle n'a donné moins d'attention que Schiller à tout ce qui n'est pas le cœur humain, où l'histoire humaine en général. Celui de tous ses poëmes où le paysage tient le plus de place a traversé l'inspiration de Gœthe avant de prendre un corps dans la sienne. On sait aujourd'hui que le sujet de *Guillaume Tell* appartient à l'auteur de *Faust*, quoique Schiller ait oublié d'en faire mention. Il est possible d'ailleurs que cette admirable légende se soit emparée de ces deux esprits avant qu'il y ait eu communication entre eux, et l'on va juger d'après la manière dont la conception s'est posée chez chacun d'eux de la différence essentielle de leurs

génies. C'est la lecture d'un chroniqueur suisse qui inspire à Schiller son enthousiasme pour l'histoire de *Guillaume Tell* et la pensée d'en tirer un drame. Il écrivait à Kœrner, le 9 septembre 1802, « qu'il avait trouvé dans ce vieux Tschudi une inspiration si loyale, si hérodotique, si homérique même, qu'il comptait beaucoup sur son secours pour se mettre en veine de poésie. » Écoutons maintenant l'auteur de *Faust*, non pas tant pour nous rappeler que : « ces grands paysans que Schiller a si magnifiquement reproduits, ces héroïques figures qu'il a fait revivre sur les sommets de l'Oberland, il ne les a pas trouvés seulement dans les naïfs récits de l'Hérodote des Alpes, il les a vus dans les souvenirs de Gœthe, il les a vus dessinés déjà et poétiquement transfigurés dans l'imagination de son ami[1], » que pour noter la voie différente par laquelle a pénétré dans l'esprit de Gœthe la conception de *Guillaume Tell.* Ses lettres de l'année 1797 nous apprennent que « pendant son second voyage en Suisse l'idée d'un poëme de *Guillaume Tell* s'était vivement emparée de son esprit. » Trente ans plus tard, vingt-deux ans après la mort de Schiller, le 6 mai 1827, dans un entretien avec son secrétaire Eckermann, il revenait sur ce sujet et donnait ces curieuses explications que l'histoire littéraire doit recueillir.

« En 1797, je visitai de nouveau le lac des Quatre-Cantons; et cette nature si charmante, si magnifique, si grandiose, produisit encore sur moi une impression tellement vive que je ne pus résister à l'idée de peindre

1. *Correspondance entre Gœthe et Schiller*, par Saint-René Taillandier, t. II, p. 309.

dans un poëme les beautés splendides et sans cesse renouvelées de ce paysage incomparable. Mais pour donner plus de charme, d'intérêt et de vie à ma peinture, il me sembla convenable d'animer cette terre si imposante avec des figures humaines dont la grandeur égalât la majesté des lieux. La légende de *Guillaume Tell* s'offrait naturellement à moi pour remplir ce vœu dans mon esprit. J'étais tout plein de ce beau sujet, et déjà, selon l'inspiration, je commençais à additionner mes hexamètres; j'apercevais le lac aux tranquilles clartés de la lune; j'illuminais les brouillards dans les profondeurs des montagnes; je voyais les eaux étinceler sous les rayons les plus doux du soleil matinal; dans la forêt, dans la prairie, tout était vie et allégresse; puis je représentais un orage, armé d'éclairs et de tonnerre, qui du sein des gorges sombres se précipitait sur le lac. Je peignais aussi le calme des nuits sereines et maintes rencontres familières sur les ponts et les passerelles. Je fis toutes ces confidences à Schiller, dans l'âme duquel mes paysages et mes figures se combinèrent pour former un drame. Or, comme entraîné par d'autres occupations, j'ajournais toujours l'accomplissement de mon dessein, je finis par lui abandonner mon sujet, et c'est là-dessus qu'il composa son admirable poëme. »

Ainsi c'est l'idée de peindre cette nature si charmante, si magnifique, si grandiose du lac des Quatre-Cantons qui a précédé dans l'esprit de Gœthe et engendré le sujet de *Guillaume Tell*. Les splendeurs du monde visible le conduisent à concevoir celles de l'âme. C'est pour donner plus d'intérêt et de vie à la peinture d'un incomparable paysage qu'il juge convenable de l'animer avec des figures humaines. L'objet qui l'émeut

d'abord c'est le paysage lui-même, il en fait son héros principal. L'univers d'abord, la divinité répandue dans l'ensemble des choses, les beautés naïves, les forces nécessaires et irréfléchies qui se déploient au dehors de l'homme et au-dessus de sa liberté ; les personnages humains, les forces agissant avec conscience d'elles-mêmes ne viendront qu'après. Le poëte ne perdra jamais de vue les glaciers des Alpes, et les forêts inaccessibles en face de Walter Furst, de Stauffacher et de Winkelried.

Schiller s'inspire de l'acte héroïque plutôt que du paysage sublime, et pour donner toute la place à l'homme il écrit un drame où Gœthe rêvait une épopée. La poésie de *Guillaume Tell* rappelle sans doute en mille passages les sites merveilleux où le drame se déroule. Le poëte, cependant, donne plus à faire au peintre et au décorateur qu'il ne consent à faire lui-même pour représenter lès lieux. Les descriptions auraient embarrassé le dialogue et la marche des événements ; il les relègue dans les indications de décors au commencement de chaque scène. L'impression produite par cette puissante nature ne se trahit pas chez les personnages par une surabondance de lyrisme pittoresque, comme il fût arrivé à certain moment sur notre théâtre romantique. Les acteurs sont aussi sobres d'effusions suscitées par le paysage que si le drame se passait dans un palais classique. La nature ne joue un rôle, et un rôle principal, que dans les premières scènes où il s'agissait de caractériser le magnifique pays où les faits vont s'accomplir. C'est comme une sorte d'exposition pittoresque qui précède l'exposition dramatique et prépare l'âme du spectateur à des sentiments dignes de ces lieux incom-

parables. La musique y vient en aide, et la tragédie au début est comme une sorte de symphonie.

Le paysage de la Suisse, tout le monde extérieur au sein duquel doit se mouvoir le drame sont caractérisés dans ces deux scènes. Le théâtre est construit; l'action pourra désormais se développer sans que le poëte s'attarde à décrire le terrain où elle se passe. Schiller n'avait vu les Alpes que par les yeux de Gœthe; mais quelles vives communications, quel fertile échange de couleurs et de traits lumineux ont dû se faire entre deux imaginations de cet ordre! Tel que Schiller nous apparaît avec son ardente contemplation de la conscience et l'intérêt passionné qui le pousse vers le domaine moral et les questions de liberté et de justice, avec sa sympathie pour tout ce qui est humain et sa puissance d'admiration et d'amitié, le tableau de la Suisse tracé de la main de Gœthe l'a peut-être ému plus profondément que le spectacle immédiat de ces sublimes montagnes. Il n'a pas éprouvé ces besoins de voyages et d'étude directe des objets naturels qui ont si fort enrichi l'intelligence de son savant émule. Comme tout écrivain il voulait être exact dans ses tableaux, mais il savait suppléer aux études faites sur nature par ce sentiment puissant des analogies qui est l'essence même du génie poétique. Ainsi, pour écrire sa belle ballade du *Plongeur*, il avait fait des études particulières; il avait lu quelques livres de pêche, mais il n'avait jamais vu la mer. Il s'était appliqué à peindre, en un petit nombre de vers et avec tous les procédés de l'harmonie imitative, le mouvement, le jet impétueux, le tourbillon des eaux du gouffre, et il avait merveilleusement réussi. « Savez-vous! lui écrivait un jour Gœthe, que cette peinture est d'une rare vérité?

— Hélas, répondit Schiller ; je l'ai faite en regardant les flots d'écume tombant des roues d'un moulin [1]. »

Malgré ce besoin, commun à tous les vrais artistes, d'être matériellement exacts dans les descriptions et les images, malgré son sentiment délicat des harmonies extérieures, Schiller est uniquement un poëte de l'âme. La nature visible n'est pour lui qu'un accessoire et un auxiliaire. Sur ce point encore se marque la profonde différence qui sépare son génie de celui de Gœthe. Nous n'avons pas à faire ici le parallèle si souvent essayé de ces deux grands esprits ; mais pour restreindre ce parallèle au seul point qui nous occupe, ne pourrait-on pas dire que si le génie de Schiller est plus tendre, plus héroïque, plus sympathique, plus moral, c'est qu'il s'inspire avant tout du monde intérieur, de ce monde de la conscience où règne souverainement la liberté. A force d'aimer, d'étudier, d'adorer le monde extérieur et la vie universelle, Gœthe arrive souvent à transporter dans les faits humains la fatalité qui régit le monde matériel.

Ces deux incomparables génies représentent donc les deux faces de l'art et les deux esprits éternellement rivaux dans la poésie. Ils résument aussi dans leur harmonieuse opposition les caractères si complexes du génie allemand.

Nous pourrions longuement encore, à travers cette grande littérature germanique, poursuivre l'histoire du sentiment de la nature. Nulle part plus qu'en Allemagne n'abondent les œuvres qu'il a inspirées. Mais ce livre n'a pas la prétention d'être une revue complète de toutes les

1. *Les Poésies lyriques de Schiller*, traduites par X. Marmier.

littératures. Nous n'étudions les faits que pour en exprimer le sens général et en tirer une doctrine; pour cela les faits essentiels nous suffisent. Gœthe et Schiller sont jusqu'à ce jour les faits essentiels de la poésie allemande.

Quelle qu'ait été la fortune de ces deux maîtres auprès des générations qui les ont suivis et les fluctuations de leur popularité, il est évident, en face de l'Allemagne, on pourrait dire en face de l'Europe actuelle, que c'est Gœthe qui a vaincu. Il a vaincu fort au delà de ce que sa haute raison aurait souhaité. Lorsqu'il recommandait de s'éloigner de l'*esprit spéculatif* et de la *poésie subjective*, de peindre, avant tout le monde, la vie universelle plutôt que la personnalité, lorsqu'il prétendait *que l'esprit humain recule et se dissout dès qu'il cesse de s'occuper du monde extérieur*, il concevait entre la peinture de l'âme et celle de l'univers ce juste équilibre, cette harmonieuse proportion qu'il a observés lui-même en toute chose. Je ne doute pas que le matérialisme absolu, l'extrême naturalisme, si vous aimez mieux ce mot, ne lui eût inspiré une aversion égale à celle qu'il portait aux excès de *l'esprit spéculatif et de la philosophie transcendentale.*

Or l'Allemagne d'aujourd'hui, cette Allemagne que nous étions accoutumés à nous représenter comme la terre classique de l'idéalisme, du mysticisme, du spiritualisme raffiné, a poussé aussi loin que personne l'excès du naturalisme dans la poésie, dans les doctrines et dans la pratique. La réhabilitation de la chair y a été aussi énergiquement proclamée qu'en France. L'âme a cessé d'y opprimer la nature, et le droit d'y dominer le fait. Le culte du monde extérieur y éclate comme chez nous dans la philosophie, dans les arts, dans la poli-

tique. Ce n'est pas la domination de la Prusse qui fera rentrer le génie allemand dans les voies du spiritualisme.

Un fait immense nous frappe dans l'Europe actuelle, apparent dans toutes les branches du développement de l'esprit et de la société, mais plus éclatant peut-être dans l'ordre de la poésie : c'est l'abolition des diversités locales, des génies nationaux au profit d'une sorte d'unité intellectuelle. A l'heure qu'il est, on ne saurait noter la moindre différence dans la manière de sentir et de peindre le monde extérieur chez les diverses nations du monde civilisé; il n'existe plus sur ce point comme sur les autres que la diversité des génies individuels. Fut-il jamais une poésie plus absolument privée du sentiment de la nature que notre poésie française des dix-septième et dix-huitième siècle? Aujourd'hui les poëtes et les artistes français ont égalé les plus riches dans la conception et dans l'expression de ce sentiment. La même surabondance d'impressions tirées du monde extérieur se manifeste partout. En tout pays la nature, selon le vœu de Gœthe, est l'objet de prédilection des artistes, des poëtes et des savants. Dans toutes les littératures, comme dans toutes les sociétés européennes, la cause de l'âme et celle de la liberté le cèdent aux faits extérieurs et le monde libre au monde fatal.

Deux situations de l'esprit absolument contraires auront donc produit dans l'Europe moderne, à quelques siècles de distance, deux faits semblables. Au moyen âge la domination du spiritualisme chrétien enfante, avec l'unité religieuse, une véritable unité littéraire. La théologie, la philosophie, la science et l'histoire sont écrites dans la même langue, la langue latine, et dans le même

sentiment d'un bout à l'autre du monde catholique. La poésie chevaleresque vit sur le même fond commun chez tous les peuples; elle est écrite surtout en français, et empruntée partout à la tradition française. Dans notre siècle l'étude prédominante du monde extérieur, le goût, on peut dire l'adoration de la nature et de la matière, amènent d'abord l'unité industrielle et scientifique dans une société préoccupée avant tout de créer la richesse et d'en jouir, et, enfin, cette sorte d'unité morale qui peut naître d'un matérialisme commun à tous. Il en résulte dans la littérature, dans les œuvres de l'imagination une grande uniformité, surtout quand ces œuvres comportent une intervention particulière du sentiment de la nature. Le théâtre, le roman gardent encore une physionomie locale, quand ils ne sont pas défigurés par l'imitation française. La poésie lyrique, c'est-à-dire tout ce qu'il y avait eu jusqu'ici de plus individuel et de plus local, porte aujourd'hui d'un bout à l'autre du monde civilisé un même caractère, le naturalisme. En quoi diffèrent sous ce rapport l'Allemagne de Gœthe, d'Uhland, de Lenau, etc., et le pays de Corneille et de Voltaire devenu celui de Lamartine, de Victor Hugo et de tant d'autres poëtes dominés comme eux à divers degrés par le sentiment de la nature?

DU

SENTIMENT DE LA NATURE

DANS LES ARTS ET LA POÉSIE MODERNES

LIVRE SEPTIÈME

LA POÉSIE FRANÇAISE

AU XIXe SIÈCLE

LIVRE SEPTIÈME

LA POÉSIE FRANÇAISE

AU XIX[e] SIÈCLE

CHAPITRE I

CHATEAUBRIAND

I

Chateaubriand est le père de la poésie moderne ; ne nous lassons pas de le répéter. Or, le caractère de Chateaubriand, son imagination elle-même, ne s'expliquent pas sans la Révolution. Tout, dans notre siècle, se rattache de près ou de loin à ce fait immense, y compris les variations du sens poétique.

Le goût des champs, mis à la mode par Rousseau, va devenir, grâce aux voyages lointains, une sorte de culte de la nature. C'est des forêts vierges du Nouveau-Monde, et par l'auteur d'*Atala* et de *René*, qu'a été rapporté chez nous le vrai sentiment des harmonies de la création. Bernardin de Saint-Pierre n'a fait que préluder sur cette corde ; il fallait une âme plus vaste et moins paisible que la sienne pour répondre à toutes les voix de l'orchestre infini. Le poëte avait besoin d'écouter de plus près, et sous

des émotions plus poignantes, une nature plus nouvelle, plus sauvage, plus ignorée. L'impression faite par la Révolution sur un homme initié à toutes les idées d'avenir qui s'essayaient dans le monde, et lié au passé par ses sentiments, par ses devoirs, par ses traditions de race, a créé dans Chateaubriand l'état d'esprit nécessaire aux révélations qui l'attendaient dans les solitudes américaines. Il portait mieux au fond du cœur que *ce désespoir sans cause* dont il s'accuse. Ce n'était pas ses vingt ans et les aspirations d'une âme passionnée qui le tourmentaient. D'autres poëtes avaient été jeunes avant lui, et n'avaient rien éprouvé qui ressemblât à ses sublimes et dévorantes inquiétudes. Il souffrait non pas seulement de sa propre jeunesse, mais de la jeunesse d'un monde qui commençait autour de lui et en lui; il était malade de la vieillesse d'une société à laquelle il tenait par tant de racines. Voilà ce qui fait la grandeur de cette mélancolie que l'on a si injustement taxée d'égoïsme. Les convulsions sociales sont plus ardemment ressenties par une âme plus profonde. *René* portait, dans un esprit essentiellement religieux et dévoré d'une soif d'infini, la plaie ouverte par le dix-huitième siècle, cette blessure qui s'élargit chaque jour chez ceux que la foi naïve n'a pas préservés. Il se calomnie lui-même, lorsqu'en racontant ses premières entrevues avec la grande nature au milieu des magnificences de l'Océan, il ne confesse qu'une aspiration vers l'amour : « Ce n'était pas Dieu que je contemplais sur les flots dans la magnificence de ses œuvres. Je voyais une femme inconnue, et les miracles de son sourire, les beautés du ciel, me semblaient écloses de son souffle : j'aurais vendu l'éternité pour une de ses caresses. Je me figurais qu'elle palpitait derrière

ce voile de l'univers qui la cachait à mes yeux. Oh ! que n'était-il en ma puissance de déchirer le rideau pour presser la femme idéalisée contre mon cœur, pour me consumer sur son sein dans cet amour, source de mes inspirations, de mon désespoir et de ma vie ! »

Malgré la ferveur d'un pareil désir tout nouveau ; dans sa forme littéraire, même après l'*Héloïse*, si rien n'eût poussé Chateaubriand que ses aspirations vers la *femme idéalisée*, il n'aurait pas franchi les mers pour la rencontrer. Réduit aux passions nécessaires, à la stricte poésie de la jeunesse de tous les siècles, ce cœur, si ardent qu'il fût, aurait trouvé à se satisfaire dans l'enceinte des villes. Il restait assez d'élégance et de raffinement à la société bouleversée pour satisfaire une imagination voluptueuse. Mais il y avait autre chose dans *René* que la passion et la blessure personnelles. L'homme social et doué d'aspirations religieuses, le citoyen, souffraient en lui, désiraient et regrettaient tout autant que le jeune cœur passionné. C'est du contact de la Révolution française et de l'humeur fière, de l'héroïque sensibilité propre à Chateaubriand qu'est né le premier cri de la poésie moderne ; ce cri fut jeté dans la solitude des forêts vierges.

Le douloureux aspect d'une société qui se déchire a pour effet ordinaire d'incliner les âmes vers la contemplation de la nature. Plus d'une fois déjà la poésie pastorale a été le refuge des littératures vieillies, comme la campagne est l'asile des ambitions déçues et des cœurs blessés. La Révolution est pour beaucoup dans le réveil, en France, du sentiment poétique de la nature. Elle y a contribué par les plus minces changements de mœurs et par les plus amples bouleversements d'idées. Elle a

causé un déplacement universel, des milliers de grandes et de petites émigrations. En voyageant du château à la chaumière, de la montagne à la vallée, aussi bien que d'un empire à l'autre, soldats et proscrits, paysans et bourgeois devenus propriétaires, ont été forcés de regarder et de voir autre chose que des maisons et des villes. L'imagination française, circonscrite sous l'ancienne monarchie dans les jardins de Versailles et *dans les prés fleuris qu'arrose la Seine*, s'est répandue, avec les soldats républicains et les exilés gentilshommes, des bords du Nil à ceux du Meschacebé, des steppes neigeux de la Russie aux rochers calcinés de l'Espagne. L'esprit et les yeux se sont accoutumés à voir, à redouter, à admirer autre chose que l'homme et ses œuvres. Dans l'intérieur même de la France, les chemins plus nombreux et plus sûrs ont conduit plus fréquemment les citadins jusqu'aux récréations et aux études rustiques. Un auditoire s'est ainsi formé peu à peu pour les poëtes qui revenaient chargés des harmonies du désert. Chacun d'ailleurs avait au fond de l'âme des mélancolies muettes, pareilles à celles qui s'exprimaient sur la lyre. Quel Français n'avait vu un peu de ses affections, de ses croyances et de son propre sang disparaître sous les ruines? Le besoin de se rattacher à quelque chose d'éternel, de contempler la jeunesse et la vie toujours renaissante, d'oublier les ruines devant les arbres et les fleurs qui les ont si vite recouvertes, poussait les imaginations vers le monde extérieur avec une ardeur plus vive et plus vraie que n'avaient pu faire les déclamations de Rousseau.

Un monde moral tout nouveau, inouï, qu'il est impossible encore aujourd'hui de déchiffrer et de mesurer

pleinement, commence d'ailleurs avec la Révolution et la démocratie. Nous n'avons à l'apprécier ici que dans ce qu'il apportait au sentiment poétique. Déjà, pendant le dix-huitième siècle, les nouvelles tendances de l'esprit s'étaient manifestées par une ardente curiosité des lois physiques et par la création de toutes les sciences de la nature. Ces études devaient bientôt témoigner de leur prépondérance et de leur popularité croissante, en retenant pour elles seules ce nom par excellence : *la Science*.

L'étude scientifique de la nature date du dix-huitième siècle ; elle a été consacrée comme l'emploi le plus utile et le plus élevé de l'esprit par la Révolution et la démocratie. Elle a pris peu à peu le pas dans les prédilections de la foule sur les sciences de l'âme et tout ce qui s'y rattache : théologie, art, poésie. De telle façon qu'à l'heure où nous sommes, dans les intelligences dites avancées et qui ont la juste prétention de représenter l'opinion démocratique et de la diriger, les mots de théologie, de métaphysique, de philosophie et de science morale ne sont plus que des non-sens et qu'il n'existe qu'une seule vraie science, celle de la nature en général, la science physique avec ses diverses applications. Ce système a trouvé son nom merveilleusement approprié à flatter les tendances actuelles, sans afficher son matérialisme absolu : ils s'est appelé le *positivisme*.

Cette doctrine est en germe dans la philosophie du dix-huitième siècle. L'avénement de la démocratie en devait favoriser l'éclosion, comme celle de toutes les sciences, de tous les sentiments qui se rapportent au monde extérieur et matériel. Par son essence même, la démocratie, c'est-à-dire la grande masse humaine, les

classes les plus nombreuses, les moins cultivées, les plus jeunes, les plus voisines de l'enfance, sont plus ouvertes aux impressions du monde extérieur, à tout ce qui émeut l'imagination et les sens. Le goût des choses immatérielles, du monde intérieur, de la psychologie, de la métaphysique, de toute la science morale, en un mot, sera toujours le privilége du petit nombre. La nature est plus accessible à tous les regards que le vrai *Dieu* à toutes les consciences. Il est plus facile d'ouvrir les yeux au spectacle de la création que d'ouvrir son âme à la raison pure. La démocratie n'est-elle pas d'ailleurs l'élève et la fille du travail, forcément vouée, et de notre temps plus que jamais, à l'œuvre industrielle? L'industrie, l'agriculture, toutes les occupations qui inclinent l'homme sur la matière, le retiennent plus près de la nature. Par leurs nécessités, par leurs plaisirs, par leur origine, les classes populaires sont plus étroitement que les autres rattachées à la terre qu'elles fécondent. Elles ont senti plus vivement l'aiguillon des besoins; elles sont plus portées que les classes opulentes à juger tous les travaux, toutes les découvertes de l'esprit dans leur rapport avec la production de la richesse et du bien-être. Les sciences physiques ont une relation si évidente et si directe avec les arts qui nourrissent et vêtissent l'homme, qu'elles obtiennent nécessairement la faveur de ceux qui se préoccupent avant tout de combattre la misère et d'égaliser les jouissances. Le monde visible attire donc les multitudes, et par l'imagination et par l'intérêt. La démocratie a des besoins plus pressants que les classes élevées; elle a en outre certaines tendances poétiques qui la rendent plus sensible aux séductions du monde extérieur.

Les progrès des sciences au dix-huitième siècle, le malaise des esprits qui se traduisait par des attaques contre la société au nom de l'état de nature, les déclamations de Rousseau, et par dessus tout cela, l'avénement de la démocratie, autant de causes qui favorisaient le penchant de l'homme à chercher sa poésie, sa théodicée, et jusqu'à sa loi morale, dans le spectacle de l'univers. Ce qu'a donné ce mouvement de plus légitime et de plus pur à notre siècle, après les vérités scientifiques, c'est une poésie, un art nouveau : précisément ce que ses promoteurs songeaient le moins à conquérir.

Quand Chateaubriand partit pour l'Amérique, le 6 mai 1791, il ne se doutait pas de ce qu'il en devait rapporter : une littérature complétement opposée à celle qu'il admirait. Poussé hors de France et par les inquiétudes de la jeunesse et du génie, et par l'aspect d'une société qui faisait dire au vertueux Malesherbes : « Si j'étais plus jeune, je partirais avec vous; je m'épargnerais le spectacle que m'offrent ici tant de crimes, de lâchetés et de folies, » il s'était sérieusement imaginé qu'il allait chercher le passage au nord-est de l'Amérique, en découvrant la mer polaire. Cette illusion du poëte est d'ailleurs une preuve de plus de l'importance qu'avaient alors dans tous les esprits les questions de science naturelle : géographie, cosmologie, physique, tout ce qui attire l'attention de l'homme hors du monde intérieur et tend à le distraire de la connaissance de lui-même et des douloureux retours sur sa destinée. René aspirait à la gloire paisible d'un géographe. Mais les fantômes d'*Amélie*, d'*Atala* flottaient déjà dans son cœur et l'attiraient vers une carrière plus orageuse. Il allait découvrir tout un monde de sentiments, mille ho-

rizons nouveaux dans la vie morale, les splendeurs d'un art inconnu, les richesses d'un style qui fait pâlir notre ancienne poésie.

L'ambition littéraire avait dès lors sa part dans cette jeune âme ouverte à toutes les ambitions; un projet de poëme y germait plus profondément, à son insu, que les projets de découvertes géographiques. « J'étais encore très-jeune, nous dit-il dans la première préface d'*Atala*, lorsque je conçus l'idée de *faire l'épopée de l'homme de la nature* ou de peindre les mœurs des sauvages en les liant à quelque événement connu..... Je jetai quelques fragments de cet ouvrage sur le papier; mais je m'aperçus bientôt que je manquais des *vraies couleurs* et que, si je voulais faire une image semblable, il fallait, *à l'exemple d'Homère*, visiter les peuples que je voulais peindre. » Voilà deux idées qui portent leur date et qui dérivent toutes du mouvement d'esprit dont nous étudions l'origine. *L'épopée de l'homme de la nature!* c'est bien d'un disciple de Rousseau, mais plus poëte que son maître; le désir des *vraies couleurs*, c'est le mérite propre à Chateaubriand et à l'école qu'il a fondée. Le même besoin de réalité dans les images, dans la peinture des lieux, qui poussait vers l'Amérique l'auteur des *Natchez*, conduira vers Jérusalem, à travers la Grèce, le poëte qui médite les *Martyrs* et lui dictera dans l'*Itinéraire* les plus splendides de ses pages descriptives. Ce goût de la vérité pittoresque et de la couleur locale est absolument nouveau; ni les maîtres du dix-septième siècle, ni ceux du dix-huitième siècle n'en donnaient l'exemple au jeune écrivain. Encore un indice de cet attrait plus puissant que le monde extérieur exercera désormais sur les imaginations françaises, c'est le goût

du naturel, qui des sentiments passe aux paysages et aux costumes. Ici encore Rousseau serait le novateur; mais dans cette imagination de Chateaubriand plus vive à la fois et plus cultivée chez le contemporain d'André Chénier, mieux initié que le citoyen de Genève aux lettres antiques, n'est-ce pas une brise de la Grèce, un rayon d'Homère qui éclatent dans ce zèle pour la sincérité pittoresque, pour la description des beautés visibles?

L'influence latine, souveraine sur nos deux derniers siècles, et qui semblait autoriser l'imitation et les redites, cédait notre littérature à une inspiration meilleure. La muse ionienne conduisait par la main le poëte, non plus devant les livres, mais en face de la nature. Notre poésie du dix-neuvième siècle, si chrétienne et si germanique, si *romantique* qu'elle fût à son aurore, a reçu par André Chénier, et directement par Homère et Sophocle, une inspiration de la Grèce. On verra reparaître quelque chose du génie grec au début de toutes les périodes heureuses de la littérature et de l'art. La poésie latine indiquait, comme modèle suprême à la nôtre, la poésie grecque Homère, consulté, nous renvoyait à la nature elle-même. C'est en vertu d'Homère que Chateaubriand s'affranchit de Rousseau; c'est le voyageur de l'Odyssée qui lui montre le vieil Orient et la jeune Amérique comme une double source de vérité et de jeunesse pour la poésie. L'auteur des *Natchez* devait au *Contrat social* une idée fausse : *l'homme de la nature;* il reçut de l'*Iliade* ce bon conseil, si peu pratiqué jusqu'à lui : voir avant de peindre.

L'homme moderne, l'homme de la Révolution et du dix-huitième siècle pouvait-il voir la nature avec ce calme, avec cette impartiale sérénité, avec cette jeu-

nesse confiante et joyeuse qui président à l'art hellénique? La naïveté nous a fuis avec l'adolescence, avec la santé morale du monde grec. Il n'est donné qu'à bien peu d'entre nous de voir la nature autrement qu'à travers le vitrage colorant de nos passions, de notre humeur, de nos idées préconçues. C'est à la fois le défaut et le charme propre de la poésie moderne; c'est ce qui rend nos paysages si éloquents à côté des descriptions sculpturales et muettes des maîtres grecs. La peinture de l'univers ne relevait chez eux que de la clairvoyance du regard et de la fermeté de la main; elle relève chez nous de l'âme tout entière. Tant vaut le cœur du peintre, tant vaut le paysage.

De quelle âme, avec quelles passions et quelles croyances René abordait-il les forêts vierges du Nouveau-Monde? A travers quelle atmosphère morale verra-t-il plus tard l'antique Orient? Quels reflets son caractère jettera-t-il partout sur le paysage comme sur les événements humains? On est presque toujours injuste quand on reproche à Chateaubriand sa personnalité, ce qu'on appelle son égoïsme. L'époque actuelle où les caractères s'effacent si vite sous l'universelle platitude, devait mal juger un des derniers grands caractères de notre histoire. Sans discuter de l'homme politique et de l'homme du monde, admirons chez l'écrivain, comme sa plus grande richesse, cette fière personnalité qu'on accuse : c'est avec elle qu'il a transformé notre poésie, et particulièrement le sentiment que nous étudions. Vous affirmez qu'il ne s'oubliait jamais lui-même, et que son moi lui était partout présent, c'est-à-dire qu'en politique il ne perdit jamais le souci de sa dignité, de sa gloire même : il en avait bien le droit; c'est-à-dire qu'en face

du monde extérieur, il n'oublia jamais son âme et força les choses qu'il dépeignait à s'empreindre de ses sentiments, à refléter ses passions, à palpiter de sa propre vie. Heureux et grand poëte ! car telle est la plus haute, la plus émouvante poésie qu'on puisse tirer de la nature.

Il fut triste et mécontent des hommes et de lui-même, amer contre la société où il vécut, fatigué du rôle qu'il y joua, impatient à la fois de l'obscurité et du grand jour. Pareille histoire est-elle bien égoïste et bien déplacée dans la vie d'un gentilhomme de vieille race, d'un penseur de haute lignée, partie de l'échafaud de Louis XVI, poursuivie sous le despotisme de Bonaparte et terminée au bruit des canons de juin 1848? Mais portez cette âme inquiète, ambitieuse, inassouvie au sein des grands spectacles de la création; mettez-la en contact avec l'œuvre de Dieu et en perspective de l'infini, tous ces rêves de voluptés et de grandeurs mondaines deviennent des aspirations sublimes vers ce qui est au delà de ce monde; la lassitude du réel engendre la soif de l'idéal; ce cœur fatigué des hommes se retrouve assez fort pour s'élancer vers Dieu; la misanthropie devient religion. C'est l'inquiétude du cœur, le *vague des passions*, ce sont les douleurs sociales, les larmes des choses qui suscitent chez ce fils du dix-huitième siècle la pensée religieuse et chrétienne. Or, c'est par l'idée religieuse que l'écrivain va réformer, agrandir, créer de nouveau la poésie, et surtout la poésie de la nature.

J.-J. Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre lui-même, étaient restés à mi-côte du vrai sentiment de la nature; le souffle religieux leur avait manqué pour monter plus haut. La mélancolie de Rousseau était autrement égoïste que celle de Chateaubriand; l'envie plébeïenne en faisait

le fond. Ce n'était pas cette haute et féconde tristesse inhérente à tout esprit sérieux placé en dehors d'une foi positive, en face d'éternels problèmes, et livré, sans espérances fixes, à toutes les aspirations qui font le tourment et la grandeur de l'âme humaine. La richesse, un nom illustre, les plaisirs et les honneurs auraient suffi à dissiper la mélancolie de Saint-Preux. Comblé des dons de la naissance, de la gloire littéraire, de la grandeur politique, le cœur de René est resté vide; car le besoin dont il souffrait, c'était le besoin d'un Dieu; l'infini seul, les seuls trésors de l'incommensurable *au delà* étaient capables de le remplir.

La nature ne livre pas toute sa moisson poétique, elle n'accorde que quelques fleurs fugitives à ceux qui ne l'interrogent pas avec cette passion religieuse, avec cette noble inquiétude de l'idéal. Il ne suffit pas de l'honnête et candide morale de Bernardin de Saint-Pierre pour animer, pour diviniser la création; car il faut qu'on divinise la nature comme on a divinisé l'homme lui-même, si l'on veut en tirer toute sa poésie; il faut qu'on voie dans l'univers, ou à travers lui, la pensée et l'action incessante de l'Être divin. Le placide auteur de *Paul et Virginie*, dans son déisme sans infini, dans sa sensibilité bourgeoise, demandait trop peu aux harmonies de la nature, pour faire chanter tout ce grand orchestre. Il était trop facilement satisfait des hommes et des choses, du ciel et de la terre. Les vaillants seuls, les ambitieux et les téméraires contraignent cet oracle rétif à leur répondre. Les mécontents, les rêveurs, les insatiables ont seuls à lui faire de profondes et d'innombrables questions. La joie se suffit à elle-même : les poëtes grecs, en face de la nature, n'ont guère autre

chose qu'une coupe de vin et une couronne de roses à lui demander; ils glissent bien vite dans le pur et simple matérialisme. Voyez plutôt Horace et nos chansonniers.

La mélancolie de René, ce qu'il appelle *le vague des passions*, quel qu'en soit le principe dans le caractère et la cause dans les événements, est un état de l'âme qui confine au sentiment religieux et qui y conduit. On l'a dit maintes fois, la mélancolie fut inconnue des anciens; le désir, chez eux, la passion avaient un but fixe, positif, avoué, et l'inquiétude ne survivait pas dans leurs âmes, au même point que dans les nôtres, à la pleine possession de l'objet désiré. C'est le christianisme qui a développé dans le cœur humain cette sublime tristesse, en y suscitant par dessus tout le besoin de l'infini. L'idée des joies et des douleurs éternelles qui sont promises à l'homme au delà de cette vie, gâte en nous toutes les joies de ce monde et répand je ne sais quelle magie dans toutes les douleurs. Toutes ces aspirations sans objet précis qui tourmentent le cœur de l'homme moderne, sous leurs formes les plus variées, à travers les fantaisies étranges, la dépravation même qu'elles engendrent parfois, n'ont au fond qu'un seul et même objet, la possession du divin, l'attrait de l'infini. Le désir de pénétrer jusqu'au divin, de l'apercevoir, de l'embrasser en toute chose, la recherche de l'invisible, voilà ce qui communique sa haute puissance de poésie à la contemplation de la nature. Relever dans les âmes l'aspiration à l'invisible, rallumer en elles la vie religieuse, c'est renouveler tout le monde moral. C'est aussi renouveler l'imagination, ressusciter le sentiment poétique. Si l'auteur de *René* et des *Martyrs* a transformé la poésie et le style, ce n'est pas seulement son âme passionnée, son

imagination puissante, qui ont opéré ce miracle. En attirant les esprits vers l'idée religieuse, en ramenant le goût aux régions qu'habitait la foi, l'auteur du *Génie du Christianisme* a fait autant et plus que par ses splendides peintures des orages du cœur et des grandes scènes de la création. Il a préparé des peintres sincères, éloquents, à l'univers visible, en rendant à ces peintres le souci d'un monde moral, en restituant à la création son principe de vie, son auteur et son hôte divin.

Il est de mode aujourd'hui de rabaisser le *Génie du Christianisme* entre toutes les œuvres de Chateaubriand. Chacun s'empresse, orthodoxes et libres penseurs, de déclarer ce livre vieilli. Il est vieux, sans doute, comme l'aurore est vieille quand midi brûle des feux qu'elle alluma. Qu'on se rappelle de quelle éclipse étaient voilées ces deux grandes choses : la religion et la poésie, sous les disciples de l'*Encyclopédie* et de Voltaire, sous les froids imitateurs de Rousseau! avec quelle légèreté, quelle étroitesse, quelle ignorance de l'histoire, quelle impuissance de raison les questions morales étaient abordées! de quel style plat, énervé, incolore, on habillait dans les vers, dans le roman, sur le théâtre, la sensiblerie banale qui chassait les fortes passions! quelles vagues et pâles ébauches s'étaient substituées à la vraie peinture sous la molle estompe des poëtes descriptifs! quels paysages morts, artificiels, quelle architecture de carton formaient la scène de ces drames puérils éparpillés dans les poëmes didactiques! Pour redevenir juste envers Chateaubriand, il faudrait relire, — qui en aurait le courage? — les moralistes et les poëtes de 1789 à 1815. L'école des inquisiteurs trouve aujourd'hui Chateaubriand bien léger de théologie. Je les crois; mais ce que

je crois aussi, car nous l'avons vu, c'est que le poëte a fait ce que les théologiens ne faisaient pas et ne pouvaient faire : il a ramené des fidèles, des curieux, si vous voulez, dans ces églises que l'autorité rouvrait et que dédaignait la liberté; il a rassemblé au pied de la chaire des auditeurs qui n'auraient jamais entendu sans lui un prédicateur chrétien. Conduire des cœurs, guéris de leurs préventions et de leurs haines, jusqu'en face de la vérité, leur faire franchir le seuil du temple, c'était l'œuvre difficile et c'est la sienne. Il n'a pas, sans doute, versé l'eau du sacrement sur le front des néophytes; c'est œuvre de pontife et non de poëte; mais c'est lui qui a inspiré le désir du baptême à toute une génération d'incrédules.

S'il avait moins fait pour le christianisme, il serait plus ménagé aujourd'hui par la critique athée renouvelée de Louis XV et du Directoire. Le second empire a tenu ce qu'il devait au noble antagoniste du premier. Mais il est moins facile encore d'amoindrir dans Chateaubriand le citoyen et le poëte que de réduire son rôle d'apologiste chrétien. Nous n'avons pas à défendre ici sa politique; mais sa poétique reste, à nos yeux, la source mère, accrue, si l'on veut, par maint ruisseau, mais la vraie source de toute notre littérature moderne. S'il est des poëtes, parmi ceux qui le dénigrent aujourd'hui de par la libre pensée, ne devraient-ils pas lui pardonner d'avoir ravivé l'inspiration catholique, en voyant tout ce qu'il a fait pour la pure poésie, pour le style, pour la mise en valeur littéraire de cette nature, de ce vaste monde visible qui devient à leurs yeux l'être essentiel de la science, que dis-je? le seul objet de la religion? Chateaubriand, le premier parmi nous, a tiré du pay-

sage, des scènes de la nature, toute l'émotion, toutes les révélations, en un mot, toute la poésie qu'elles recèlent.

Il est en ce point le créateur et le maître, plus que Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre; il l'est en vertu de son imagination plus puissante et surtout par ces deux éléments de son génie que l'on discute le plus à divers titres, son caractère et sa croyance religieuse. Sa mélancolie, de plus haute origine que celle de Rousseau, était plus capable de s'élever à l'état impersonnel, de se fondre, de s'anéantir complétement dans cette tristesse sublime inhérente à toute grande âme qui se sent séparée de l'infini. Il était atteint de cette nostalgie céleste, que ne connaissent pas les créatures inférieures, et qui fait la noblesse de l'esprit humain. C'est par elle que sa lassitude des passions et des hommes se traduit en élancements vers ces vestiges de Dieu, empreints sur la face auguste de la création. Sa religion lui révèle un Dieu vivant, omniprésent, autrement animé, actif, mêlé à son œuvre, que la vague divinité de Bernardin de Saint-Pierre. Ce Dieu et cette âme se poursuivant, s'adorant, se combattant même, à travers la nature émue et palpitante, voilà ce qui répand le charme, la magie, la poésie, sur ce vaste univers, témoin et complice de nos embrassements avec l'idéal.

Chateaubriand n'a pas vu de plus magnifiques, de plus luxuriants paysages que ceux de *Paul et Virginie;* mais la philosophie de Bernardin de Saint-Pierre appauvrissait la nature en écartant tout surnaturel, et le *Génie du Christianisme* la rattache au monde de l'âme, lui restitue l'esprit qui la vivifie et qui la rend pour nous intelligente et sensible : « Le vrai Dieu, en rentrant dans ses œuvres, a donné son immensité à la nature..... libres

de ce troupeau de dieux ridicules qui les bornaient de toutes parts, les bois se sont remplis d'une divinité immense. Le don de prophétie et de sagesse, le mystère et la religion semblent résider éternellement dans leurs profondeurs sacrées..... Il y a dans l'homme un instinct qui le met en rapport avec les scènes de la nature. Eh! qui n'a passé des heures entières assis sur le rivage d'un fleuve à voir s'écouler les ondes! qui ne s'est plu, au bord de la mer, à regarder blanchir l'écueil éloigné! Il faut plaindre les anciens qui n'avaient trouvé dans l'Océan que le palais de Neptune et la grotte de Protée; il est dur de ne voir que les aventures des Tritons et des Néréides dans cette immensité des mers qui semble nous donner une mesure confuse de la grandeur de notre âme; dans cette immensité qui fait naître en nous un vague désir de quitter la vie pour embrasser la nature et nous confondre avec son auteur. »

Rien n'obscurcit, en effet, n'encombre et ne stérilise la nature comme une mythologie à laquelle on ne croit pas, et cette foule de dieux, de démons ou de génies inventés ou acceptés par le poëte. L'homme a besoin d'avoir foi à la parole qu'il entend, à l'esprit qu'il aperçoit à travers la nature. La sincérité avec soi-même est la première condition de la poésie. Il vaut mieux pour l'imagination qu'elle se pose en face d'un monde absolument vide de surnaturel et privé de dieux, comme celui de Lucrèce, qu'au milieu d'un Olympe artificiel, et dans une théologie arbitraire. La naïveté et la bonne foi sauvent la poésie et la rendent vivante et vraie au sein même des légendes superstitieuses, quand elles sont crédulement acceptées.

L'idée chrétienne de la Providence, des rapports du

Créateur avec cette nature dont il s'enveloppe comme d'un voile diaphane, qu'il déroule aux regards de l'homme comme les pages vivantes d'un livre vivant, le surnaturel chrétien, ne fût-il pas la vérité même, c'était faire beaucoup pour la poésie que de ramener à cette grande doctrine des convictions sincères, que d'avoir renversé cet Olympe de carton qui cachait la nature aux poëtes classiques, et de combler par la foi l'immense vide laissé dans l'univers par l'athéisme et par ce déisme d'horloger qui fait de la création une morne et insensible mécanique.

II

Voilà donc le vaste monde peuplé de nouveau de la présence d'un Dieu, d'un Dieu vivant, qui s'est fait chair, qui visite et pénètre, dans l'immense étendue, le moindre des atomes qu'il a créé. L'univers tout entier avec l'humanité dans son sein est fait à l'image de Dieu; c'est sa figure, c'est l'apparence par où nous pouvons le saisir, c'est la parole qui le raconte à nos sens, la symphonie qui le chante à notre cœur. Il n'est pas donné au même homme de déchiffrer toutes les pages de ce texte sans fin. Chaque poëte, la plupart du temps, n'aperçoit qu'une face de cet édifice aux mille aspects, ne possède qu'un seul instrument pour imiter cet innombrable orchestre.

Dans cette nature à laquelle il a restitué son âme véritable, quel genre d'émotions, quel enseignement cherchera l'auteur de *René?* quels traits de cette figure de l'infini aimera-t-il surtout à reproduire? de quelles con-

leurs se servira-t-il de préférence? quel sera, en un mot, le caractère de ses descriptions et de son style?

Les longs tableaux sont rares dans Chateaubriand, précisément parce que c'est l'âme des choses qui l'attire et non pas leurs apparences matérielles; parce qu'il est poëte encore plus que peintre. On ne trouve jamais chez lui ces paysages sans bornes, ces interminables descriptions qui ralentissent la marche de l'idée et atténuent l'impression morale dans les livres de ses successeurs. Il est court dans ses peintures, parce qu'il est passionné; rapide, parce qu'il est profond. Il donne au paysage plus d'éloquence poignante; d'autres lui donneront plus de relief pittoresque; d'autres plus de philosophie et de perspective dans l'invisible. Ce qui l'enchante dans la nature, c'est ce qu'elle a d'humain, c'est l'image qu'il y trouve de son propre cœur. Il aime à peindre les orages, le vent impétueux, l'éternelle agitation des flots; il s'enivre des ombres mystérieuses dans les forêts vierges. S'il était possible de caractériser d'un mot chaque poëte par l'élément qu'il fréquente le plus, par l'objet de la nature vers qui ses regards se dirigent d'instinct, on pourrait dire de Chateaubriand que c'est la mer tempêtueuse, comme Lamartine est le ciel étoilé.

Les paysages de *Jocelyn* et des *Harmonies* sont plus *impersonnels*, pour ainsi parler, que ceux d'*Atala* et de *René*. La grande affaire de Chateaubriand c'est de peindre sa passion, toute son âme en peignant la nature. Des deux aspects de la création, dont l'un est le reflet de Dieu, l'autre une image de l'homme, il affectionne, malgré ses élans vers l'infini, tout ce qui le ramène à la contemplation de son propre cœur. Il ne copie jamais un site, un phénomène pour leur beauté propre,

comme les artistes ; pour leur signification générale, comme les esprits méditatifs et sans passions ; il aime à les peindre pour leurs analogies avec les situations, les mouvements divers de l'âme humaine. Grande âme inquiète, éclose au sein de la tempête révolutionnaire, c'est dans la région la plus orageuse et la plus troublée, dans les scènes les plus sombres de la création, dans les bois et dans l'Océan qu'il prendra ses modèles. Jamais il ne lui sera donné de se bercer mollement sur un lac qui ne connaît pas de tempête et qu'illumine un ciel serein. Dans sa barque toujours agitée, il n'aura pas les loisirs de percer du regard les profondeurs célestes ; il sera moins rêveur et plus actif, il sentira tout autant l'infini dans ces grands spectacles, il en raisonnera moins. Son cœur crie trop fort pour qu'il entende la pensée pure ; le dieu qui parle seul dans les paysages de Lamartine cède ici la parole à l'âme de René.

Aussi, quoiqu'il ait créé chez nous la poésie du monde extérieur, si envahissante plus tard au préjudice de la poésie morale et du cœur humain, on peut dire que Chateaubriand maintient encore le paysage à l'état héroïque, dans les conditions où le comporte l'épopée, où pourraient l'accepter la peinture d'histoire et la peinture religieuse. Combien n'est-il pas plus sobre dans ses descriptions que tous les poëtes de sa lignée ! Lamartine a des pièces entières qui ne forment qu'un immense paysage d'où le drame humain est absent ; mais on voit s'ouvrir à l'horizon de larges perspectives sur l'infini ; c'est le paysage philosophique, si cette expression est permise. D'autres, Victor Hugo, par exemple, voudront remplacer en face du monde visible le peintre et le sculpteur ; les vaincre par la couleur et le relief, leur

fournir au moins des modèles à traduire dans le marbre ou sur la toile. La description dans Chateaubriand ne prétend pas rendre la peinture inutile; il cherche à dire autre chose que la peinture, et, surtout, les choses qu'elle ne pourrait dire. Il a créé chez nous le pittoresque du style, mais il sait le contenir en de justes limites; il n'étouffe pas la pensée sous la couleur, il n'a pas noyé le cœur humain dans un paysage sans bornes. La description faite uniquement pour décrire n'existe pas chez ce père de la vraie poésie descriptive. Sa poésie est mieux qu'un tableau, elle est un chant. Nos réalistes modernes l'ont trop oublié ; il ne s'agit pas de reproduire l'écorce des choses de façon à ce que l'œil et les doigts s'y trompent, mais d'exprimer ce qu'il y a dans les choses de vie de passion et d'idées. Les longs tableaux, les descriptions minutieuses ne sont pas nécessaires pour nous faire penser.

Dans les voyages de Chateaubriand, dans les *Natchez*, cette *épopée de l'homme de la nature*, partout, enfin, où l'on pourrait s'attendre à trouver d'abondantes peintures des sites, les paysages proprement dits sont rares et courts. Les notes mêmes qui doivent servir de matériaux à ces poëmes et qui n'ont d'autre objet que de conserver dans tous leurs détails les images des sites entre lesquels le poëte choisira, sont loin d'avoir l'exubérance de nos descriptifs d'aujourd'hui, quoique le but avoué du voyageur soit d'amasser des couleurs vraies qu'il associera plus tard à ses pensées. Au moment même où son sens pittoresque semble seul s'exercer, son esprit ramène toujours les réflexions et les émotions favorites.

Dans les parties mêmes de son œuvre qui ont l'univers visible pour objet, Chateaubriand n'est donc pas un paysagiste, un simple coloriste comme tant de nos poëtes

contemporains; c'est un peintre d'histoire, il fait des tableaux épiques et religieux. C'est moins par les sujets qu'il traite que par son style qu'il est le créateur du pittoresque dans notre littérature.

Le style de Chateaubriand marque dans la langue française la date la plus considérable depuis Malherbe. Qu'on l'exagère à la façon de nos réalistes, qu'on le répudie au nom de Voltaire ou de Boileau, il n'en règne pas moins dans toute la poésie de notre temps et l'engendre dans ses beautés comme dans ses vices.

Cette langue rompt absolument avec celle du dix-huitième siècle, à l'heure même où l'auteur donne un gage à l'une des pires erreurs de cette époque, à ce que l'on appelait *la prose poétique*. Les douze premiers livres des *Natchez* sont écrits dans ce mode pénible, en phrases balancées sur une sorte de rhythme, emprisonnées dans une mesure qui leur ôte la liberté, la variété et la souplesse sans leur donner la concision et la mélodie qui n'appartiennent qu'au vers. Si forts étaient restés les préjugés de collége dans cet esprit si novateur, que, trente ans après la composition des *Natchez*, ayant depuis longtemps trouvé son vrai style, son style immortel, Chateaubriand semble croire encore à la supériorité de cette forme bâtarde que son instinct lui a fait rejeter au milieu même du livre. Il nous dit dans sa préface : « Le premier volume s'éleve à la dignité de l'épopée, comme dans les *Martyrs*, le second volume descend à la narration ordinaire comme dans *Atala* et *René*. » Mais son génie a trouvé moyen de chanter juste dans cet idiome faux, d'être original, sincère, d'exprimer toute sa passion personnelle sous ce masque banal. Il écarte dès le début ce détestable raffinement de la périphrase substituée au

vrai nom des choses, qui depuis Racine jusqu'à Delille énerve les pensées en allongeant les périodes et bannit toute couleur vive, tout pittoresque de notre poésie. Il accepte le mot propre; et comme il a vu de ses yeux les choses qu'il raconte, comme il ne copie pas ses costumes et ses paysages sur des copies faites d'après d'autres copies, il est contraint par son sujet, malgré la vieille rhétorique qu'il n'ose attaquer de front, à user largement de la couleur locale. Ses personnages ne marchent pas sur l'ombre d'une terre, sur des montagnes abstraites, dans des jardins et des forêts de convention, au bord du même ruisseau, du même torrent, du même fleuve, de la même mer, qui servaient à tous les poëmes en vers et en prose depuis Virgile jusqu'à Fénelon et jusqu'à M. de Marmontel. Chateaubriand remonte au peintre par excellence, à Homère; non pour lui emprunter ses couleurs, mais pour apprendre de lui à être sincère, à ne peindre que ce qu'il a vu. Il écarte résolûment la faune et la flore classiques, et se sert d'une foule de noms à qui Boileau n'a pas donné leur passeport. L'usage de ce droit si simple de nommer les choses par leur nom et sans périphrases, fut un des scandales de l'avénement du père des romantiques.

« Celuta fut chargée d'apprêter le repas de l'hôte de Chactas. Elle prit la farine de maïs, qu'elle pétrit avec de l'eau de fontaine; elle en forma un gâteau qu'elle présenta à la flamme en le soutenant avec une pierre. Elle fit ensuite bouillir de l'eau dans un vase en forme de corbeille; elle versa cette eau sur la poudre de la racine de semilax. Ce mélange exposé à l'air se changea en une gelée rose d'un goût délicieux. Alors Celuta retira le pain du foyer et l'offrit au frère d'Amélie; elle lui servit en même temps, avec la gelée nouvelle, un rayon de miel et de l'eau d'érable.

« ..... Le soir on se rassembla sous les tulipiers, la famille prit un repas sur l'herbe semée de verveine empourprée et de ruelles d'or. Le chant monotone du Will-poor-Will, le bourdonnement du colibri, le cri des dindes sauvages, le sifflement de l'oiseau moqueur, le sourd mugissement des crocodiles dans les glaïeuls, formaient l'inexprimable symphonie de ce banquet. »

Un monde aussi nouveau pour nous que celui des forêts vierges et des tribus sauvages de l'Amérique enrichissait le style d'une foule d'images nouvelles ; et l'habitude une fois prise, dans un sujet pareil, de nommer les choses sans périphrases par le mot pittoresque, modifiait forcément toute la langue poétique. Chateaubriand a fondé notre poésie moderne dans la forme comme dans les sentiments : en renouvelant les idées par le *Génie du Christianisme,* en ouvrant aux passions des horizons nouveaux dans *Atala* et dans *René*, et en accroissant à l'infini le trésor des couleurs, le nombre des sites et des objets pittoresques qui devenaient usuels dans la peinture.

Les descriptions proprement dites de paysages, de costumes, de physionomies n'abondent pas dans Chateaubriand. La vieille école de Delille et les réalistes contemporains, si divers de procédés, se rencontrent dans leur goût pour les longues peintures d'objets matériels et brillent par la même absence de poésie. L'auteur de *René* est trop grand poëte pour laisser prendre cette importance excessive au monde extérieur. Le créateur de la poésie pittoresque n'a fait lui-même qu'un usage très-sobre de la description. C'est le plus souvent par un trait rapide, par une comparaison, par une image, qu'il mêle à l'expression du sentiment le souvenir du paysage, et contraint le monde physique à se faire l'interprète du monde moral. Son style est émaillé de figures neuves,

imprévues, hardies, qui ajoutent une vivacité singulière à l'expression de la pensée; mais ses livres ne sont jamais encombrés de tableaux qui retardent la marche du récit, ou qui se substituent aux idées. Malgré tout ce qu'emprunte son langage à la nature, aux objets visibles pour frapper notre imagination, il a plus de mouvement encore qu'il n'a d'images; — il est moins coloré qu'il n'est vivant.

La vie, l'accent ému et personnel, voilà le charme principal, la grande puissance du style de Chateaubriand. C'est sans doute en grande partie par l'abondance et la vigueur des images qu'il obtient ce don de la vie. Un éclatant coloris à recouvert la pâleur de la poésie moribonde; la richesse de l'imagination a centuplé l'éloquence et la profondeur du sentiment. Mais c'est le souffle direct, l'élan spontané du sentiment lui-même, la passion toujours présente qui anime ce langage et qui nous bouleverse, nous entraîne sur les flots de ce torrent. L'imagination toute seule, la passion même, n'auraient pas suffi à renouveler la langue affadie, à retremper, à vivifier le style aussi fortement. Cette personnalité, dont on a fait un reproche à l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*, est la source de son éloquence. Le style c'est l'homme même; Chateaubriand a fait le sien, il crée cette langue, mère de tous nos idiomes poétiques contemporains, non pas seulement avec son esprit, mais surtout avec son caractère. C'est parce que le style de *René* est plus personnel que celui des dix-septième et dix-huitième siècles, qu'il est plus poétique. Après Montaigne et surtout depuis Malherbe, toute personnalité s'était effacée de la langue de nos grands auteurs. Ils écrivaient trop exclusivement avec la raison, les facultés abstraites, les idées générales,

C'est là sans doute ce qui fait l'universalité de leurs ouvrages; mais ce n'est pas ce qui en fait le charme et l'éloquence. La sagesse, l'impartialité, l'impersonnalité du style, c'est la clarté de plus, mais c'est la poésie de moins. Si Chateaubriand nous a tant émus dès ses premiers écrits, s'il a fait révolution dans la poésie et dans la langue, c'est que son style était l'accent d'une âme, la forte expression d'un caractère, d'une personnalité.

Il ne nous appartient pas, à propos de poésie descriptive, de défendre le caractère de Chateaubriand, mais nous ne rencontrerons jamais cette noble figure sans nous incliner devant elle. Pour l'honneur des lettres françaises souhaitons aux plus illustres après ce grand homme, particulièrement à ses détracteurs, autant d'indépendance, de fidélité, de désintéressement, de respect d'eux-mêmes qu'en a montré ce fier Breton, le dernier gentilhomme de notre histoire politique, le premier de notre histoire littéraire.

De quelque façon que ce caractère soit jugé, c'est de son union avec une imagination ardente qu'est né ce style plein de vie, de mouvement, de contraste qui, à chaque phrase, nous met en présence d'un homme et de la nature elle-même, quand, ailleurs, nous n'avons sous les yeux qu'un livre et un écrivain. Nous savons tout ce qu'il y a de critique à faire de par le dix-septième siècle, et de par la raison elle-même, à cette nouvelle forme du sentiment et du langage. Mais on ne peut lui refuser le don de saisir et d'ébranler fortement les âmes. La surprise, l'émotion furent générales à la lecture d'*Atala*. L'impulsion donnée aux esprits fut si forte, que notre poésie la suit encore. Notre siècle, dans ses meilleures inspirations, n'a pas dépassé cette sphère de sentiment. Nos

erreurs, le réalisme, par exemple, ne sont rien que l'exagération de certaines tendances, légitimes si on les maintient dans les bornes que Chateaubriand n'a jamais franchies. Ce style, en un mot, est celui qui répondait le mieux à l'âme moderne, telle que l'ont faite les misères et les grandeurs de la Révolution. Chateaubriand a été le maître de nos maîtres; tous les illustres parmi ses contemporains et dans la génération qui le suit lui doivent, s'ils ne sont pas ingrats, l'éclatant hommage que lui rendait si noblement Augustin Thierry. Qui aurait pu, à plus juste titre, revendiquer l'originalité que l'éminent historien de la conquête d'Angleterre par les Normands? Voyez avec quelle franchise, avec quelle éloquence il salue dans Chateaubriand le rayon lumineux qui lui montra le chemin! L'homme qui devait faire pour l'histoire ce que l'auteur du *Génie du Christianisme* a fait pour le paysage, la faire vivre et palpiter sous nos yeux et nous rendre l'exacte impression du moyen âge, ne connaissait encore que cette histoire morte, aride nomenclature de dates et de noms défigurés, muséum de créatures empaillées que la fausse philosophie du dix-huitième siècle était incapable d'animer. Il vient à lire les *Martyrs;* écoutons-le lui-même : « L'impression que fit sur moi le chant de guerre des Francs est quelque chose d'électrique. Je quittai la place où j'étais assis, et, marchant d'un bout à l'autre de la salle, je répétais à haute voix et en faisant sonner mes pas sur le pavé : Pharamond! Pharamond! nous avons combattu avec l'épée. » « ..... Ce moment d'enthousiasme fut peut-être décisif pour ma vocation à venir. Je n'eus alors aucune conscience de ce qui venait de se passer en moi ; mon attention ne s'y arrêta pas ; je l'oubliai même durant plusieurs

années; mais lorsqu'après d'inévitables tâtonnements pour le choix d'une carrière, je me fus livré tout entier à l'histoire, je me rappelai cet incident de ma vie et ses moindres circonstances avec une singulière précision. Aujourd'hui si je me fais lire la page qui m'a tant frappé, je retrouve mes émotions d'il y a trente ans. Voilà ma dette envers l'écrivain de génie qui a ouvert et qui domine le nouveau siècle littéraire. Tous ceux qui, en divers sens, marchent dans les voies de ce siècle, l'ont rencontré de même à la source de leurs études, à leur première inspiration ; il n'en est pas un qui ne doive lui dire comme Dante à Virgile :

Tu duca, tu signore, tu maestro. »

Après ce récit d'un maître, nous sera-t-il permis de rapporter des impressions personnelles, de vrais souvenirs d'écolier attestant la même influence révélatrice de *René* et des *Martyrs?* Toute une génération pourrait rendre le même témoignage, sauf, sans doute, l'aveu de naïve ignorance qui fait pour nous de cette page une sorte de confession. Jusqu'aux classes où le goût de l'étude commence à devenir celui des lettres, j'avais été préservé, par la discipline d'alors et par déférence filiale, de toute lecture étrangère à l'instruction classique. Je ne juge pas le système ; il était fondé sur ces maximes, que la politique présente ferait peut-être bien d'emprunter à l'éducation d'autrefois : « Il est inutile de susciter, et de mettre en serre chaude ce qui se développe tout seul par la force du temps et de l'âge, l'imagination, par exemple : l'autorité doit tous ses soins à ce qui risque d'être délaissé, comme le savoir de la grammaire et la

connaissance des vieux auteurs » Toujours est-il que, déjà grand garçon, j'avais franchi le seuil de la rhétorique sans avoir lu par contrebande un seul auteur contemporain. Les bruits de la bataille entre les classiques et les romantiques, qui se livrait alors autour d'*Hernani*, expiraient sous les murs de ce froid et morne lycée de Lyon. Nous n'avions pris part à d'autres polémiques littéraires qu'aux innocentes campagnes de Boileau contre Chapelain et Scudéry. On peut croire que nous n'y mettions pas nos plus vives passions. Tous ou presque tous nous ne connaissions, en dehors des Latins et des Grecs, que les plus belles scènes de notre théâtre classique, quelques grandes pages de Fénelon et de Bossuet, c'est-à-dire des chefs-d'œuvre; Boileau enfin, et ce qui vient à sa suite. Profondément docile par nature et porté à jurer sans effort *in verba magistri*, j'accordais à tous ces anciens une admiration sans la moindre réserve, et, je l'avoue à ma honte, sans la moindre chaleur. Je reste confondu, encore aujourd'hui, de la parfaite indifférence que le collége réussit à nous inpirer pour les plus grandes merveilles de l'esprit humain. Ce n'était pas faute alors de nous les prôner. Les siècles de Périclès, d'Auguste, de Louis XIV étaient si solidement établis dans notre vénération, toute platonique, il est vrai, que j'avais tiré pour ma part de ce culte du passé une singulière philosophie de l'histoire. Je ne sais pas si j'oserai l'avouer, tant elle faisait peu d'honneur à mon entendement et présageait des opinions médiocrement progressives. Je tenais pour certain, n'ayant jamais ouï parler de livres nouveaux, que la littérature française était désormais terminée, qu'elle avait eu son jour comme celle d'Athènes et de Rome, que ce soleil s'était couché et qu'il ne se lè-

verait plus; que nous lisions et parlions la langue de Boileau et de Voltaire comme une langue morte, et parce qu'il en faut absolument une à un peuple qui continue de subsister. Mais que ce peuple eût encore quelque chose à penser et à dire, surtout en vers, après Corneille et Racine, les plus grandes témérités de mon esprit n'allaient pas jusque-là. Je croyais sincèrement que tout avait été dit et pensé dans notre langue. Nous faisions des vers latins, des narrations françaises, quelquefois rimées, — jamais par moi; — nous savions vaguement qu'on imprimait encore autour de nous, en 1830, des journaux d'abord, car il en pénétrait quelques-uns, et nous avions beaucoup d'ardeur à la politique. Je me faisais la mienne avec Démosthènes et Tacite, et je n'en ai pas trop de regret; on rapporte aujourd'hui du collége pire chose que la haine du despotisme. Mais que les tragédies, les épîtres, les odes qui peut-être s'écrivaient encore, fussent autre chose que des exercices comme nos devoirs de rhétorique, plus parfaits, mais de même nature, des espèces de vers latins écrits en français par des professeurs émérites..... dans mon idolâtrie pour les grands siècles, je ne l'aurais jamais soupçonné. Je prenais facilement mon parti d'un état de choses qui devait m'exempter de la prose et des vers dès que j'aurais sauté par-dessus les murs de ma prison. C'est honteux à dire, mais depuis Homère jusqu'à Jean-Baptiste Rousseau, à moi rhétoricien de seize ans, pas un seul poëte n'avait parlé autrement que comme un pédagogue; et si l'on m'avait bien examiné, on aurait découvert peut-être sous mon culte naïvement officiel une sorte d'exécration pour ces précepteurs du genre humain. Car enfin, s'ils n'avaient pas existé, il n'y aurait point eu de collége!

Une journée en plein soleil, la fenaison et la vendange m'en disaient plus que tout Boileau, et, l'avouerai-je? que tout Virgile. A force d'admirer sur parole, je n'éprouvais pas, en écoutant ces illustres morts, le plus léger symptôme d'émotion. J'avais hâte de leur échapper pour voir des vignerons et des laboureurs, des hommes de chair et d'os. Nous en étions tous là, excepté deux ou trois forts en thème qui sont devenus notaires. La littérature, la poésie les plus voisines de nous avant celles de ce siècle, nous semblaient sans rapport aucun avec la nature et la vie. Dans cette nécropole du collége, je me figurais que les grands poëtes naissaient comme je les voyais sous les vitrines des bibliothèques, à l'état de momies, tout embaumés, tout empaillés, tout reliés pour les âges futurs.

J'en étais là de mes opinions et de mes émotions littéraires quand sur ces mêmes bancs de rhétorique, entre ces mêmes murs glacés et lugubres du lycée, de la bouche du professeur lui-même, le *Génie du Christianisme*, et peu à peu les grandes pages de Chateaubriand, nous furent révélés; quelques brochures de lui circulèrent. Ce fut comme un plein soleil d'été dans un cachot souterrain; un enivrement de lumière et de vie. Nous sortions d'un musée de statues par un chemin peuplé de vivants. Au lieu de ces paysages sculptés dans le marbre ou peints sur le carton, je voyais enfin la vraie campagne, avec de l'air et des fleurs à respirer, avec des créatures animées et sympathiques à mon ennui ou à ma joie. Et ce n'était pas seulement la vie et la passion des acteurs qui se communiquaient à notre jeunesse; nous avions écouté dans Racine des dialogues aussi passionnés et vu d'aussi vives peintures. Ce n'était pas le

charme romanesque des situations qui, rejaillissant sur le théâtre, douait les décors eux-mêmes d'un splendide rayonnement et d'une sorte de voix, et faisait pour moi, du langage de René et d'Eudore, une musique inaccoutumée. Cette même impression de réalité, de nature vivante après la nature morte, cette contagieuse émotion, une page de pamphlets, de discours, une lettre, une note de voyage écrite de la même main me les faisaient éprouver. Cette lecture me transportait avec délice du pays des ombres glorieuses sur la terre des hommes, du monde des livres dans celui des choses.

Était-ce par les sujets traités que nous étions saisis et par l'intérêt supérieur qui s'attache pour la jeunesse à tout ce qui est contemporain? D'autres livres tout récents, des romans même peu à peu introduits, laissaient nos imaginations paisibles. Ce qui était de notre âge et de ses passions, de l'attrait des questions agitées, de la nouveauté des choses, avait eu prise sans doute, mais l'ébranlement, la révolution venaient de l'écrivain lui-même, de ce qu'il y a de plus personnel; la magie du style avait tout fait.

Si je cherche aujourd'hui à m'expliquer cette action mystérieuse du style de Chateaubriand sur une âme que n'avait pas éveillée la parole des maîtres du dix-septième siècle, je la trouve, pour la plus grande part, dans cette intervention toute nouvelle de la nature, du monde visible, de la création tout entière, de tout ce qui reflète l'infini dans le langage de René aussi bien que dans ses passions. Les images vives et nombreuses, la couleur introduite dans le style avec magnificence, après la pauvreté de pinceau du dix-huitième siècle, les vastes horizons ouverts d'un mot dans le monde supérieur à l'homme, tout ce

qui relève, dans la façon d'écrire, d'un profond sentiment de ce qui est au delà de cette vie et de ce qui nous entoure sans nous être soumis; Dieu et l'univers ajoutés à l'homme dans la perspective de tous les tableaux, le sentiment de la nature sous toutes ses formes : voilà ce qui était neuf, imprévu, dans les écrits de Chateaubriand. Voilà ce qui s'emparait de notre imagination[1], tandis qu'avant lui le style ne parlait qu'à notre intelligence; voilà ce qui nous révélait que la poésie n'est pas objet d'érudition et œuvre d'artifice; qu'elle est aussi jeune de notre temps qu'au temps d'Homère, aussi voisine de nous que des héros de l'*Iliade* et des tragédies de Racine; qu'elle se transforme et se renouvelle, qu'elle vit enfin, puisque la nature vit toujours, et que l'oiseau divin chantera dans les cœurs tant que le printemps fleurira, et à l'heure encore où le dernier soleil se lèvera sur le dernier homme.

Dans cette langue si fort épurée par le dix-septième siècle, qu'elle n'avait plus de saveur que pour l'esprit, sans aucun mordant sur l'imagination, dans cette langue desséchée par les encyclopédistes, réduite par les géomètres aux simples lignes abstraites, jusqu'à n'être plus que le chiffre au lieu du portrait des choses, dans cette machine, dans ce cadavre, Chateaubriand, le premier, fait rentrer la vie et la couleur, en les empruntant à leur source, à la nature, à l'œuvre de Dieu, qui ne s'épuise pas comme les nôtres. Et la poésie et la langue française et le style rajeuni échaufferont de nouveau l'imagination, le cœur et l'âme, l'homme tout entier, au lieu d'éclairer froidement la seule raison. A l'éloquence de l'idée qui peut convaincre, mais qui n'entraîne pas, il ajoutera cette éloquence des images, parfois dangereuse, mais irrésistible comme la sirène.

Ne laissons croire à personne que nous admirons ce beau génie par son moindre côté. Le sujet tout spécial de cette étude, *Chateaubriand paysagiste*, nous a permis, cependant, de rendre hommage au restaurateur du sentiment religieux dans la poésie. Saluons aussi le grand caractère ; car cette éloquence, d'une allure si nouvelle, qui enivrait notre esprit d'enfant et qui mouille encore nos yeux de nobles larmes, c'est avant tout le rayonnement d'un cœur généreux, la chaleur communicative d'une grande âme. Cette muse moderne qui mêle la rêverie à la pensée, qui met la contemplation de la nature de moitié avec l'étude du cœur humain dans la poésie, n'est donc pas, comme on l'en accuse, une muse énervante et qui tarit en nous les sources de l'action. Il s'agit là, comme toujours, de mettre chaque chose à sa place ; de subordonner la nature à Dieu et la rêverie à la raison ; d'être un homme et un chrétien avant d'être un artiste. Si la vraie poésie de la nature énerve l'âme, si elle appauvrit le cœur du citoyen, la fière attitude de l'auteur de *René* devant l'assassin du duc d'Enghien l'a montré à nos pères, et nous l'avons vu nous-mêmes, en 1848, dans cette immortelle journée où la voix qui venait de chanter dans *Jocelyn* l'hymne des grandes solitudes, a su commander au flot populaire et refouler l'anarchie.

CHAPITRE II

LAMARTINE

Comme initiateurs de notre siècle au sentiment de la nature, Lamartine et Victor Hugo ne viennent qu'après l'auteur des *Natchez*. La grande lumière avait paru, elle n'a pas été éclipsée. Chacun des deux n'en possède pas moins sa source, sa région propre et originale, plus riche peut-être que le domaine du premier conquérant; mais le droit de nommer ce monde merveilleux appartient à celui qui l'a découvert.

Il était réservé cependant à Lamartine de s'emparer en souverain de la poésie de la nature et de la porter à une hauteur qui ne sera jamais dépassée. Le sentiment de l'infini, les harmonieux rapports de l'univers, non pas seulement avec l'âme humaine, mais avec l'âme créatrice, avec le principe divin de toute chose, l'éternelle symphonie déployée dans l'espace pour exprimer la suprême pensée qui se contemple dans son œuvre, en un mot Dieu dans la nature, n'a jamais eu de voyant plus lucide, d'écho plus mélodieux, d'interprète mieux inspiré que l'auteur des *Harmonies* et de *Jocelyn*. Depuis les poëtes sacrés de l'Inde, aucun poëte, dans aucune langue, n'a fait chanter au monde visible un hymne plus vaste

qui nous raconte mieux la gloire du créateur, qui nous fasse mieux pénétrer dans son invisible essence. Libre chez le poëte chrétien de toute mythologie, le sentiment de l'infini dans la création s'élève à sa forme la plus pure. Ce haut spiritualisme donne au monde matériel son véritable sens. La vraie poésie de la nature est créée parmi nous, pour ne plus varier que dans ses détails.

La poésie du monde extérieur se dégage dans Lamartine de tout élément humain et personnel. Le paysage vit de sa vie propre ; il apparaît comme acteur principal, il n'est plus seulement le complice et l'interprète de la passion de l'homme chargé de lui présenter le miroir et de lui prêter des couleurs pour s'embellir, des accents pour s'exprimer. L'inspiration de Chateaubriand est trop personnelle, trop passionnée pour qu'il laisse prendre à la scène où se meuvent ses acteurs, aux décorations qui complètent son drame, une sorte de prépondérance sur le drame lui-même. René est de race héroïque et militante, et quand il se fait contemplatif c'est en face de son propre cœur. Rien ne peut le détourner assez puissamment du spectacle de lui-même pour qu'il s'oublie dans une rêverie sur l'essence des choses et pour qu'il s'occupe à scruter le mystère de la création à part du mystère de son cœur et de sa destinée à lui. Il rêve de ses propres passions, de la loi qui préside à sa vie et non des lois générales de l'existence, comme il arrive à d'autres poëtes.

L'auteur des *Harmonies* aime à planer au-dessus de la passion, au-dessus de son émotion personnelle, dans la plus pure région métaphysique, où le spectacle de l'univers confine à l'intuition du divin. Essentiellement lyrique, il nous enlève parfois jusqu'à ces vagues régions où la pensée ne trouve plus de mots pour se traduire, de

signes visibles pour limiter ses contours. C'est un poëte musicien de la famille de Beethoven. Chateaubriand n'est guère sorti des conditions de l'épopée, même lorsqu'il a voulu peindre les moins épiques des sentiments, le vague des passions modernes. Le paysage est interprété, chez lui, d'une manière plus profonde; il joue un rôle plus actif, il est plus vivant que chez les maîtres de la véritable épopée, mais il ne tient pas beaucoup plus de place dans ses grandes compositions, les *Martyrs*, les *Natchez*, dans ses romans, *Attala*, *René*, le *Dernier Abencerrage*, que dans les récits des autres poëtes héroïques. C'est un peintre d'histoire qui déjà fait une plus large part dans ses tableaux à tout ce qui est extérieur à l'homme, aux sites environnants, au coloris, au costume; ce n'est pas encore un pur paysagiste, un simple musicien de la symphonie des couleurs. Dans Lamartine le paysage conquiert sa pleine indépendance; il empiète à chaque instant sur le récit, sur les situations, sur la la peinture même du sentiment. Mais, hâtons-nous de le dire, ce n'est pas pour retenir l'homme dans de vulgaires sensations comme le font les coloristes, pour le distraire par un spectacle agréable, pour lui donner l'oubli du monde moral par une sorte d'ivresse du pittoresque. Si l'auteur de *Jocelyn* fait taire parfois la situation, le drame, le cœur lui-même, en donnant la parole à la nature ambiante, c'est pour arracher l'homme à son égoïste personnalité, c'est pour l'entraîner, non pas au-dessous, mais au-dessus de lui-même, c'est pour l'enlever sur le char d'Élie à travers la pure contemplation, c'est pour le jeter ivre d'infini sur le seuil du monde invisible et jusqu'aux pieds de Dieu.

Chacun de ces deux maîtres semble avoir choisi pour

emblème de sa poésie un des grands spectacles de la nature, plus fréquenté et plus chéri que les autres. L'Océan au sein duquel a voulu dormir le grand barde de l'Armorique est dans la création l'élément orageux, mobile, passionné, personnel pour ainsi dire. Il se joue sur l'Océan, dans la tempête, un drame formidable; rien de plus émouvant pour le cœur de l'homme. Mais si le ciel ne se montrait pas au-dessus, si la sombre voûte des nuages pesait toujours sur le vaisseau, la mer sans bornes semblerait petite et sans issue comme la passion dans une âme orageuse. C'est l'idée d'une force implacable qu'elle éveille dans l'esprit, sans lui ouvrir par elle-même aucune perspective sur les espaces lumineux et sereins, sur la providence harmonieuse, sur les innombrables mondes, sur l'infinité des existences qui se révèlent à nous dans un seul regard jeté sur l'azur des nuits.

Le ciel serein et peuplé d'étoiles, l'azur sans limite éclairé d'une lueur mystérieuse, voilà le tableau qui revient le plus souvent dans la poésie de Lamartine. C'est vers les mondes supérieurs au nôtre que se portent le plus souvent ses yeux et sa pensée. Il effleure les lacs, il s'assied entre les fleurs des collines, il erre dans les forêts harmonieuses, il gravit les hautes cimes, mais ce n'est pas là qu'il habite. Il a pris son essor vers le firmament et va se plonger à loisir dans l'impalpable éther et dans les espaces invisibles. La terre, dans ses paysages, n'est qu'un prétexte pour peindre le ciel. La nature n'est chez lui qu'un lieu de traverse pour arriver jusqu'au monde divin; il a touché, de ses pieds ou de ses ailes, tous les sites qu'on peut décrire, mais il aspire toujours à s'envoler jusqu'à l'indescriptible. Il nous enlève à sa suite plus haut que nul poëte avant lui, assez haut pour qu'on

désespère à tout jamais de pénétrer plus avant par la poésie dans le sentiment de l'infini.

Il est inutile d'appuyer de citation un jugement sur Lamartine, tout le monde sait ses vers par cœur. Nous n'étudions ici qu'un des aspects de l'illustre poëte, le plus éclatant, le plus neuf, le plus grandiose, et peut-être le moins remarqué. Son plus solide mérite, sa gloire la plus durable est dans la profondeur, dans la sublimité de sa pensée religieuse. Lamartine est par-dessus tout un poëte sacré. C'est user vis-à-vis de lui d'une injustice souveraine que de l'enfermer comme on le fait si souvent dans le domaine de l'élégie, d'opposer toujours ses *Méditations* aux œuvres de sa maturité et de voir en lui, avant tout, l'auteur du *Lac* et de l'*Isolement*. Nous comprenons que les premiers accents de cette voix céleste aient laissé dans les âmes un ravissement qui ne s'efface plus, et qu'on revienne de préférence à ses plus jeunes mélodies, comme nous revenons tous aux souvenirs de notre jeunesse. Lamartine est dans les *Méditations* plus ému de passions humaines, plus voisin de nous, plus accessible à toutes les âmes. Peu de cœurs, parmi les mieux doués, sentent vibrer en eux la corde sublime du vrai sentiment religieux. Le besoin d'infini inhérent à l'homme se détourne chez la plupart vers des aspirations moins élevées que le désir de percer les voiles de l'invisible et de lire la pensée de Dieu écrite dans les splendeurs de l'univers. Tous les amis du poëte, tous ses plus bienveillants critiques ne l'ont pas suivi sur les hauteurs lumineuses qu'il habite plus souvent encore que le bord des lacs et les prairies paternelles. Livré à notre cœur tout seul, nous éprouverions peut-être quelque embarras de choisir entre ses œuvres enchanteresses. La

question spéciale qui nous occupe ramène notre attention sur les *Harmonies*, sur *Jocelyn*, sur les plus belles pages de la *Chute d'un ange;* or, c'est dans le paysage lyrique, dans les hymnes exhalés de la nature comme d'un clavier sous les doigts du poëte, dans ces sublimes traductions en langue humaine du cantique que Jéhovah se chante dans la création, que nous trouvons le vrai Lamartine, le poëte sans rival, comme la France, l'Europe, le monde entier n'en avaient pas eu depuis la Bible et les épopées de l'Inde.

De cette lyre aux mille cordes où chante l'hymne de la création, les poëtes qui précèdent ou qui entourent l'auteur de *Jocelyn* n'ont fait vibrer qu'une certaine part; Lamartine d'un doigt familier sait la parcourir tout entière. C'est par les accords qui répondent à la passion, aux mélancolies, aux douces joies de l'amour, qu'avaient préludé chez nous Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre. C'est toujours la passion, plus profonde, plus orageuse, plus lyrique, qui parle à Chateaubriand à travers la voix des forêts et les océans. Il a senti surtout, il a magistralement exprimé cette vie de la nature sympathique à la vie de notre âme. Dans chacun des sites qu'il anime en les décrivant il nous montre un drame analogue à celui qui se joue dans notre cœur. Chaque phénomène du monde extérieur est une parole qui nous raconte à nous-mêmes. La nature vit; elle sent, elle souffre, elle est tourmentée comme nous; elle est comme un miroir sensible, elle répond par sa sympathie aux émotions qu'elle réfléchit; elle s'émeut elle-même, elle frissonne d'une inexplicable passion plus calme, mais plus profonde, plus éternelle que la nôtre. Rarement l'auteur de René s'élève à peindre, à nous faire sentir ce que la création renferme de

vie impersonnelle et supérieure, ce qui la rattache directement à son Dieu. Lamartine a pénétré aussi avant que pas un dans cet art de traduire la vie du cœur et la passion par les signes empruntés à la nature et qui nous la montrent vivante et sensible comme nous. Mais tandis que chez d'autres poëtes, l'univers visible redevient insensible et muet sitôt que l'homme a cessé d'y chanter ou d'y gémir, l'hymne universel continue dans les *Harmonies* après que l'homme s'est effacé; et le dialogue commencé entre le monde et le cœur humain continue entre la création et Jéhovah. La nature nous raconte une âme supérieure à la nôtre; elle n'est plus seulement douée de sentiment et de vie, elle est douée de pensée. Les idées éternelles rayonnent à travers sa face; le verbe divin, la sagesse, la providence infinie, la parole du père se revêtent sous nos yeux de cette chair splendide faite de l'immense étendue où circulent des milliards de soleils. L'intelligence, en un mot, supérieure à la vie toute seule, l'idée supérieure à la passion nous apparaissent désormais dans l'ensemble des choses. Ce n'est plus seulement notre propre visage, c'est mieux que la forme étincelante de la Béatrix adorée qui se montre à nous dans ce miroir, c'est la face même de Jéhovah qui resplendit à nos yeux sous ce voile transparent.

Aussi la poésie de Lamartine nous enveloppe et nous saisit par tous les points à la fois. Des rêveries enivrantes de l'amour, des hautes mélancolies de la pensée incertaine de son but, elle nous élève aux fortes extases, aux illuminations de la foi religieuse. Nul ne sait nous amener mieux que lui à cette plénitude de l'enthousiasme qui embrasse à la fois Dieu, la nature et l'objet aimé. C'est l'état poétique dans ce qu'il a de plus complet : tout

vibre en nous dans un parfait accord, les sens, le cœur et l'esprit. Toutes les dissonances de détails, toutes les imperfections disparaissent dans cette grande harmonie. Nous vivons avec une intensité que la passion toute seule ne donne pas; nous vivons avec l'âme entière; nous vivons dans la nature et dans l'intelligence dont elle émane, dans le sein de celui dont a dit saint Paul : *In eo vivimus, movemur et sumus.*

Nous n'avons jamais mieux senti cette puissance vivifiante de la poésie de Lamartine qu'en relisant certaines pages du maître en regard d'autres pages aimées des plus illustres contemporains. Cette impression nous a démontré tout ce que gagne la poésie a s'adresser à l'âme entière, à la pensée aussi bien qu'à l'imagination et au sentiment. La poésie doit être quelque chose de plus qu'une saisissante peinture du monde visible, de la forme palpable des choses et de la vie elle-même. Quel artiste sait peindre la réalité avec plus de puissance que Victor Hugo? Quels tableaux possèdent comme les siens le relief et la couleur? Il nous fait voir et toucher les objets qu'il décrit. Ses paysages, ses portraits ont tout l'aspect et jusqu'à l'odeur de la vie. Le sang circule et l'artère bat, les arbres et les rochers, mis en saillie par les jeux de l'ombre et de la lumière, viennent se mettre à portée de notre main. L'air baigne notre visage imprégné de la respiration des plantes et de l'humidité des torrents ; le vent fouette notre chevelure. Et quelle magnificence, quelle perfection souveraine dans la sculpture du vers, dans l'enchâssement des rimes éblouissantes ! Combien l'art et le style de Lamartine semblent naïfs et vagues auprès de cet art sculptural ! Quelle parole flottante auprès de ce langage serré ! Vous diriez que l'un n'a fait

qu'effleurer d'un regard distrait ce monde des couleurs et des formes, que l'autre a scruté si profondément. L'un, direz-vous, me fait entendre le murmure du paysage en laissant pour moi sa forme indécise; l'autre m'y fait marcher de mes pieds en plein soleil. Voici pourtant ce que nous éprouvons à trente années de distance en relisant les pages des deux maîtres lus tous les deux dans la première jeunesse et, Dieu sait combien de fois, relus! Ne nous bornons pas au paysage, à la sphère du sentiment de la nature, parcourons tout le domaine lyrique partagé entre les deux poëtes. Reprenons les vers d'amour, de religion, de philosophie en même temps que les pièces descriptives. Devant les pages de Victor Hugo, celles-là même qui ont le plus ému notre jeunesse, l'admiration, une admiration étonnée, prévaut sur tous les autres sentiments. Comme cet artiste sait plier la langue à tous ses caprices! Quel prodigieux savoir, quel opulent dictionnaire, quelle sonorité dans le rhythme, quel éclat dans l'image, quelle vigueur dans le mouvement! Comme vous sentez votre main débile près de cette main de Titan! Tous les étonnements traversent mon esprit, tous les éloges abondent au bout de ma plume. Jamais homme de lettres jugeant un homme de génie n'a mieux senti son accablante supériorité. Toutes les facultés de l'artiste et du critique s'éveillent et s'aiguisent en moi. J'apprécie tous ces prodiges de l'exécution, ces audaces de la pensée, la grâce de ces détails, la grandeur épique de cette ordonnance avec un indicible plaisir, et je proclame le poëte souverainement habile, l'écrivain maître sans rival dans notre langue.

Je vais des *Orientales*, des *Feuilles d'Automne*, des *Rayons et des Ombres*, aux *Méditations*, aux *Harmo-*

nies, à *Jocelyn*. Je lis; et le sentiment que j'éprouve écarte toute faculté critique; je n'ai pas le temps d'admirer et de chercher s'il y a là un artiste habile. Je suis ému, entraîné par cette parole, par cette musique, sans savoir d'où elle vient. Il ne m'est plus loisible de songer à la perfection de l'instrument. C'est comme au milieu de la nature elle-même : l'harmonie pénètre en moi par tous les sens, elle me berce, elle m'enivre. Des rêves sans fin se déroulent dans mon esprit, les plus hautes pensées m'apparaissent. Il n'y a qu'une idée qui ne se présente jamais à mon esprit dans un pareil moment, l'idée d'admirer, dans les merveilles qui m'entourent, la science mécanique de l'ouvrier. J'ai bien autre chose à faire que d'analyser l'art du grand coloriste qui assortit si bien les tons du ciel, de la mer et des forêts; c'est avec l'âme elle-même du divin auteur que son œuvre me met en communion; je le vois, je le sens, je le prie, je l'adore, je me plonge en lui et je vis un moment de sa vie. De même avec le poëte. Dans les *Méditations*, dans les *Harmonies*, si souvent relues, je sens l'homme, j'oublie entièrement le rimeur. C'est mon âme qui se réveille et non pas mon sens critique. Les plus hautes aspirations de mon esprit, les fibres les plus délicates de mon cœur se mettent en jeu; et de même que je serais incapable de me juger et de m'analyser au moment d'une émotion vive, d'une ivresse de volupté, d'une extase de contemplation, je reste incapable d'analyser l'œuvre de l'écrivain. Le sentiment des beautés littéraires s'efface chez moi sous l'impression morale. Rien ne sent l'art, l'école, le système, le travail même et la réflexion, dans cette poésie éternellement jeune. C'est la musique spontanée qui s'échappe de l'âme humaine touchée par le désir ou le regret; c'est

l'écho involontaire qu'elle renvoie à toutes les mélodies de la création. Les *Méditations*, *Jocelyn*, les *Harmonies*, tout cela est resté aussi neuf, aussi frais que les premiers jours, après des milliers d'imitateurs. Je juge de l'éternelle vérité, de l'inaltérable jeunesse de ces poésies, à la puissance de rajeunissement qu'elles savent exercer sur moi. Je ne sais plus si j'étais jeune quand j'ai commencé à lire, à admirer Victor Hugo; si fort je me trouve en le relisant armé de tout mon sens critique et de toute la maturité de ma raison. Quand j'ai à la main les *Méditations*, je reprends avec elles ma dix-huitième année. J'ai le même cœur, les mêmes sens; tout se colore, autour de moi, de la même fraîcheur, tout s'anime de la même vie. Je revois, dans tous leurs détails, le paysage, le tronc d'arbre couché dans les hautes herbes où j'étais assis; le soleil était à tel point de l'horizon, la brise soufflait du couchant, l'air avait une saveur humide. Jusqu'à l'odeur du bois ou du prochain troupeau, ou de la plante la plus voisine qui me revient avec la mélopée de chaque strophe. Le terme employé est-il toujours le plus exact? les rimes sont-elles neuves et ronflantes? la même pensée ne reparaît-elle jamais qu'à sa place logique? je n'en sais rien et je m'en soucie fort peu. Ce n'est pas la forme précise, le contour arrêté des choses, c'est leur âme qui se trouve reproduite dans ces poëmes. En face de ce livre, ou plutôt de cette âme, ce n'est pas une lecture que je fais, c'est une communion qui s'établit entre nous; c'est la vie qui circule de l'un à l'autre; en un mot, ce n'est pas une jouissance littéraire, c'est une volupté morale, c'est l'universelle sympathie, c'est l'enthousiasme, c'est la poésie dans sa plus haute acception.

CHAPITRE III

VICTOR HUGO

Nous avons besoin de rappeler encore que nous n'étudions ici qu'un côté du génie de chaque poëte. Nous ne voulons pas encourir le reproche d'amoindrir de grandes œuvres en les appliquant à une sorte de lit de Procuste. En face d'un poëte comme Victor Hugo, qui a témoigné de sa puissance dans les genres les plus opposés, depuis le chant épique jusqu'à l'odelette, à travers le théâtre, le roman, la satire et les mille variétés de la poésie lyrique, c'est restreindre l'admiration et la critique dans des bornes bien étroites, que d'envisager seulement le paysagiste ; mais le paysagiste, le peintre du monde extérieur, veut dire aussi pour nous le coloriste, l'homme de style, et l'on sait l'importance toute particulière de la forme et du style chez l'auteur des *Orientales*.

Avant d'interroger ce style, qui a si fort modifié en France et révolutionné le langage de la poésie et même la prose, nous devons pénétrer pour trouver la clef de cette imagination jusqu'à l'idée mère, naïve ou réfléchie, jusqu'à la doctrine, inconsciente ou avouée, qui fait mouvoir chaque poëte, chaque littérature, c'est-à-dire jusqu'à l'idée, jusqu'à la doctrine religieuse. La conception

de la nature et la manière de la peindre sont indissolublement liées dans les arts à la notion de Dieu.

Aucun écrivain n'a tiré plus de richesses du monde extérieur que Victor Hugo. Son style est un paysage perpétuel, chaque phrase est une description, chaque mot fait tableau. Personne aussi n'a proclamé plus hautement cette doctrine, que le poëte est un voyant, un révélateur enseigné, inspiré, initié par le grand spectacle de l'univers. On ferait injure à l'incomparable artiste en l'interrogeant sur sa méthode sans adresser d'humbles questions au pontife sur sa théologie.

La religion de Chateaubriand et de Lamartine — nous ne parlons ici que de la religion poétique, — c'est le pur déisme chrétien; plus strictement catholique chez l'un, chez l'autre plus biblique et plus audacieux. Au cœur plus passionné, plus douloureux et plus personnel de René, c'est le Dieu du Calvaire qui est surtout présent; il le rencontre dans la nature, mais il n'a pas besoin d'elle pour le trouver; sa propre conscience et ses traditions, ses désirs et ses misères le lui ont révélé tout d'abord. La nature n'est pour lui qu'une occasion de se peindre lui-même et un trésor de vivantes couleurs. La pensée de *Jocelyn* et des *Harmonies* va directement à travers le monde visible jusqu'à l'invisible Jéhovah. La création tout entière est le divin tabernacle, mieux que cela, le vêtement, la figure, la parole du créateur. Moins personnel que Chateaubriand, moins préoccupé de sa propre destinée que des destinées générales, moins attentif à la vie qu'attiré par l'idée, Lamartine, en face de la nature, est un vrai mage, un brahme, un prophète oriental. Il aime à voir, à écouter autre chose que sa propre image et le cri de sa passion. Il poursuit, il aperçoit, il

adore dans ce merveilleux spectacle le Dieu infini. Son Dieu est le vrai Dieu chrétien, le Dieu providence, le Dieu libre et personnel, le Jéhovah de la Bible et de l'Évangile, le Dieu invisible et pur esprit. Mais ce n'est point le Dieu abstrait, relégué par des imaginations timides à des distances incommensurables de son œuvre ; c'est le Dieu vivant qui s'est revêtu des cieux comme d'un manteau, qui lance à travers les soleils la flamme de son regard, qui parle dans la voix des océans et des aquilons, qui sourit dans les fleurs et sur les lèvres humaines. Il est distinct, mais il n'est pas séparé de l'univers ; car l'univers n'a pas une voix, pas une image qui ne le raconte, qui ne l'exprime, qui ne soit de lui et qui ne soit en lui. Toute la poésie de Lamartine émane de cette croyance ; il décrit la nature d'après cette théologie ; ses paysages, ses métaphores, tout son style en sont imprégnés.

Les paysages, les images, les traits de toute sorte pris à l'univers matériel affluent dans Victor Hugo ; l'idée de Dieu est constamment juxtaposée, chez lui, à la figure du monde ; son nom est à chaque instant prononcé entre les milliers de mots pittoresques qui servent à décrire l'ensemble des choses. Quel est, au milieu des grands phénomènes de la création celui qui saisit plus habituellement le poëte ? Est-ce la mer ? est-ce le ciel ? est-ce la terre ombragée de forêts ? Cette imagination n'a pas de zone préférée ; elle embrasse tout ce qui est visible ; tout ce qui a une forme et une couleur l'attire également. Aucune passion particulière, aucune idée générale ne forcent le poëte à choisir ; les délicatesses du goût, l'autorité de l'usage ne lui tracent aucune limite. Il veut tout regarder et tout peindre à propos de tout. C'est par l'énumération, par l'accumulation qu'il procède ; de telle

sorte que, si l'on voulait absolument déterminer quel est l'aspect de la nature qui le frappe par-dessus tous les autres, on pourrait dire que c'est la multiplicité, l'entassement, le fourmillement des formes et des existences. Un vague soupçon de divinité plane, ou plutôt se dissémine et s'éparpille sur toute cette nature. Est-ce donc le panthéisme qui suscite cette façon de peindre, et quelle sorte de panthéisme? Ne cherchons pas de lumière décisive sur cette question dans les professions de foi formulées par l'auteur, en vers ou en prose, dans sa théologie réfléchie. A laquelle nous arrêter d'ailleurs entre les *Odes et Ballades* et *la Légende des Siècles*, entre le *Chant du Sacre* et le *Satyre?* Mais ce n'est pas la philosophie avouée du poëte, à telle ou telle époque de sa carrière, que nous avons à juger ici; nous respectons sa sincérité constante, sans tenir compte de ses formules variables. C'est l'instinct, l'idée naïve, le tempérament que nous cherchons à saisir. Nous ne touchons pas à ses religions officielles et raisonnées; sa religion poétique est seule de notre domaine. A quelle doctrine sur Dieu et l'ensemble des choses pouvons-nous conclure de la manière dont le poëte nous représente le spectacle de la nature, du magnifique entassement de formes, de couleurs, de mouvements et de musique, de réalités et de symboles, dont la liaison échappe quelquefois à notre intelligence, mais dont la sonorité et la splendeur émeuvent toujours notre imagination et nos sens? L'impression que le poëte aime à faire naître, quand il décrit la nature et même le cœur humain, c'est l'étonnement. Lui-même, en face du spectacle de l'univers, il s'étonne plus qu'il n'adore, plus qu'il n'explique. Cela se comprend devant une représentation des choses, à laquelle aucun

choix n'a présidé : l'admiration fait défaut, car la beauté est absente. Cette théorie si chère au poëte des *Contemplations*, qui admet dans l'art, au même titre, toutes les réalités, tous les mots, toutes les images, — sans doute en vertu de l'égalité démocratique, — qui considère tout objet de la nature comme beau, par cela seul qu'il est, constitue, cela est certain, une vraie religion de la nature. Voyons laquelle. Est-ce le panthéisme? L'unité de la nature, l'ensemble harmonieux des choses n'est pas ce qui attire de préférence les regards du poëte. Il n'abonde pas, comme Lamartine, en larges paysages; il accumule des objets et des détails. Ce qui le charme dans la nature, ce n'est pas tel ou tel tableau répondant mieux qu'un autre à sa pensée, à son émotion intime, c'est l'abondance, la multitude des images et trop souvent leur étrangeté. Le poëte, qui sait peindre toute chose avec tant de relief et de vie, s'inquiète peu de choisir et d'arranger ce qu'il décrit, c'est-à-dire, en somme, de subordonner l'image à la pensée. La pensée vient à la suite; ce n'est pas elle qui précède et qui commande. De là des peintures qui nous saisissent, mais d'étonnement; nous sommes plus souvent ébahis qu'émus devant la nature ainsi représentée. Nous admirons l'incomparable puissance de l'artiste, mais son tableau nous laisse froids et par moment stupéfaits.

L'auteur semble éprouver lui-même cette sorte de stupéfaction en face de l'univers.

Un Dieu sans doute lui apparaît dans le monde, car il le nomme souvent, et souvent il est saisi, à l'aspect des choses, d'un religieux frisson. Mais quel est ce Dieu, depuis que le poëte a cessé de croire au Dieu de la Bible et de l'Évangile, depuis qu'il a renoncé au spiritualisme

chrétien? La plupart du temps, au détour de chaque pensée et de chaque site, nous nous trouvons face à face d'un sphinx formidable. Sa formule religieuse, c'est une question; sa pensée, c'est le doute. Mais l'artiste est obligé d'agir; il a gardé sa foi, si l'homme a perdu la sienne; il peint ce qu'il adore, et il adore ce qu'il peint; c'est-à-dire absolument tout ce qui peut se traduire en vives images et produire sur les sens d'énergiques impressions. Son Dieu, — nous ne parlons que du Dieu de sa poétique, — ce n'est pas même le grand Pan, devant lequel il met Jupiter à genoux :

Place au fourmillement éternel des cieux noirs
Des cieux bleus, des midis, des aurores, des soirs!
Place à l'atome saint qui brûle ou qui ruisselle,
Place au rayonnement de l'âme universelle!
Un roi c'est de la guerre! un dieu c'est de la nuit!
Liberté, vie et foi sur le dogme détruit!
Partout une lumière et partout un génie!
Amour! tout l'entendra tout étant l'harmonie!
L'azur du ciel sera l'apaisement des loups,
Place à tout! je suis Pan : Jupiter à genoux.

Si Pan est devenu le Dieu de cette poésie à mesure qu'elle s'avance des *Orientales* à la *Légende des Siècles*, c'est un Pan fragmenté et que le poëte voit tour à tour dans chacun de ses débris. L'artiste divinise chaque détail. Son panthéisme ne s'applique pas seulement à l'ensemble des choses; Dieu tout entier est réellement présent pour lui dans chaque fragment de matière, dans le plus immonde animal : le porc et le crapaud sont divins autant que l'homme :

La nuée apporta le porc dans la lumière,
A l'endroit même où luit l'unique sanctuaire,
Le saint des saints jamais décru, jamais accru,
Et le porc murmura : « Grâce, il m'a secouru. »

Le pourceau misérable et Dieu se regardèrent.
Alors, selon les lois que hâtent ou modèrent
Les volontés de l'Être effrayant qui construit
Dans les ténèbres l'aube et dans le jour la nuit,
On vit dans le brouillard où rien n'a plus de forme
Vaguement apparaître une balance énorme;
Cette balance vint vaguement à travers
Tous les enfers béants, tous les cieux entr'ouverts
Se placer sous la foule immense des victimes
Au-dessus du silence horrible des abîmes,
Sous l'œil du seul vivant, du seul vrai, du seul grand.
Terrible elle oscillait et portait s'éclairant
D'un jour mystérieux plus profond que le nôtre
Dans un plateau le monde et ce pourceau dans l'autre;
Du côté du pourceau la balance pencha.

Nous ne citons pas pour éplucher des mots au point de vue du *style noble*, à la façon des rhéteurs et de Voltaire, nous cherchons dans la forme et le détail un indice de la pensée mère, l'idée religieuse que se fait de la nature un poëte qui met si souvent en scène la nature et Dieu. Cette égalité qu'il accorde à tous les mots, à toutes les images, à tous les êtres, se lie chez lui, de son aveu, à la religion, à la politique; tout dans ce monde est image de Dieu, tout représente l'infini à titre égal :

Le crapaud sans effroi, sans honte, sans colère
Donc regardait la grande auréole solaire :
Peut-être le maudit se sentait-il béni;
Pas de bête qui n'ait un reflet d'infini;
L'âne songeait passif: sous le fouet, sous la trique
Dans une profondeur où l'homme ne va pas.....
Cet âne abject, souillé, meurtri sous le bâton
Est plus saint que Socrate et plus grand que Platon.....
La bonté, pur rayon qui chauffe l'inconnu,
Est le trait d'union ineffable et suprême,
Qui joint, dans l'ombre, hélas! si lugubre souvent
Le grand ignorant, l'âne, à Dieu, le grand savant.

Dès ses débuts, la poésie de Victor Hugo décelait un génie oriental des temps primitifs, c'est-à-dire une intelligence aux yeux de laquelle le monde extérieur a repris son immense valeur représentative, symbolique et par conséquent religieuse, valeur trop diminuée dans la poésie de l'Occident à partir des Grecs, et tout à fait effacée chez nous dans la littérature classique. La poésie recommençait à parler par images : mais ne doit-elle parler que de cette façon, et parmi les images a-t-elle perdu le droit de choisir? tous les mots, tous les détails sont-ils admissibles dans l'art, sous prétexte que tous les citoyens sont devenus égaux devant la loi? Ces deux égalités existaient dans les sociétés orientales où régnait le panthéisme : celle des mots et des images au sein de la grande image de la nature, objet suprême de la poésie; celle de tous les hommes au sein de la servitude dans les grandes monarchies absolues. Est-ce un service rendu à la forme et à la pensée poétiques de les ramener par d'autres voies au génie oriental? Sans parler de morale, et au seul point de vue de l'art, ce panthéisme réfléchi et voulu peut-il porter dans les arts des fruits aussi francs, aussi sérieux, aussi durables que le naïf panthéisme des races primitives? Est-ce bien d'ailleurs le panthéisme ancien ou moderne, celui de l'Allemagne, celui de quelques philosophes éminents et de quelques grands poëtes de nos jours, qui règne dans cette poésie des *Contemplations* et de la *Légende des Siècles*, et qui inspire ce style étrange?

Dans les *Orientales*, on pouvait redouter chez l'illustre maître un souci exagéré de l'image aux dépens de l'idée, une tendance à prendre la vivacité des couleurs pour celle du sentiment, à se laisser conduire par le pittoresque

des mots plutôt que par la logique des choses. A mesure que le tempérament et l'instinct du poëte se sont transformés chez lui en philosophie et en religion, il est tombé du côté où il penchait, de parti pris, en croyant monter. Le style réaliste des *Contemplations* est venu gâter celui des *Feuilles d'Automne*, au grand détriment de la jeune génération littéraire.

A Dieu ne plaise que nous sortions aujourd'hui de la justice vis-à-vis de ce grand poëte, un de nos plus chers initiateurs, l'admiration passionnée de notre jeunesse. Devant son génie et devant son exil, nous voulons rester dans un respect filial. Notre critique est toute impersonnelle et laisse intact, non-seulement l'homme et ses convictions, mais le poëte lui-même et la plus grande partie de son œuvre. Son style seul, dans ses derniers ouvrages, et sa méthode descriptive sont ici en cause. Il s'agit de savoir quel sentiment il nous donne du monde extérieur. Eh bien, si nous osons dire toute notre impression, ce n'est plus ni des regards du spiritualisme chrétien, ni même de ceux du panthéisme qu'il nous faut considérer la nature. A force de remonter à sa suite à travers le panthéisme et le génie oriental, c'est de l'enfance des religions et des poésies que se rapproche notre maturité. De progrès en progrès pareils, dans la langue, dans le style, dans la notion des rapports de l'âme avec le monde extérieur, dans notre marche du romantisme au réalisme, nous avons reculé à chaque pas. Le culte du mot pittoresque, de la couleur, du relief, cette importance accordée à la forme palpable des choses, au moindre détail matériel, cette égalité attribuée à tous les objets de la nature dans leurs rapports avec l'idée de Dieu : l'ortie et le crapaud peints avec amour et contemplés comme

divins, toute hiérarchie abolie entre les images, entre les mots, entre les idées, entre les instincts, entre les actions : l'homme et la brute, le végétal et la pensée, Socrate et l'âne représentés comme aussi voisins de Dieu, aussi pleins de lui les uns que les autres : voulez-vous savoir le vrai nom de cette philosophie, de cette religion nouvelle? c'est une religion aussi vieille que l'humanité déchue ; cela s'appelle purement et simplement le *fétichisme*. Tous les peuples restés enfants et privés de la révélation transmise par les patriarches, le nègre et le Papou sont les coreligionnaires des réalistes. Ils aperçoivent, ils adorent Dieu dans un coquillage aux vives couleurs, dans un caillou de forme bizarre, dans un reptile, dans un scarabée. Écartons la pompe du discours et la solennité du spectacle, voilà le Dieu des *Contemplations* et de *la Légende des Siècles*. Ce n'est pas celui des *Feuilles d'Automne*, des *Voix intérieures*, des *Chants du crépuscule*, des *Rayons et des Ombres*. Là le Dieu de Chateaubriand et de Lamartine éclipse encore ce monstrueux fétiche et le tient enchaîné dans les ténèbres extérieures. A peine l'entrevoit-on, mais non sans effroi, au bas de quelques pages, dans ces splendides volumes. Hâtons-nous de dire que, même dans ces dernières œuvres si mélangées, il disparaît avec le système et les exagérations de parti pris, dès que c'est le cœur qui parle. Le génie s'y retrouve plus puissant que jamais, quand il n'abuse pas de sa puissance en des jeux indignes de lui.

Restent, en écartant ces excès, d'immenses services rendus à la langue et au style en tant qu'art de peindre. Subordonnés au véritable but de la poésie, cet art et la façon de sentir la nature dont il émane sont parfaitement

légitimes. Chateaubriand cherche avant tout dans les sites qu'il décrit un écho vivant de ses passions, de son émotion personnelle. Lamartine y voit un miroir sublime qui réfléchit son idée de Dieu; il écoute la parole incarnée, la grande symphonie qui raconte dans l'univers les merveilles de la suprême intelligence; Victor Hugo considère surtout dans l'univers la forme propre de chaque chose et les ressources que l'artiste peut en tirer. S'il tient la nature pour sympathique aux mouvements de son propre cœur, pour révélatrice des faits de l'intelligence humaine et de la providence divine, il la tient surtout pour le grand arsenal des images, des symboles où le poëte peut puiser à pleines mains et sans choix, certain d'exprimer ainsi sa pensée de façon à saisir fortement l'esprit par les sens et avec toutes les apparences de la vie. La nature écoutée dans la poésie de Lamartine est une âme qui chante, dans celle de Victor Hugo c'est un orchestre qui accompagne.

L'orchestre manquait avant Victor Hugo aux mélodies de la poésie française, la couleur à notre dessin, le relief à nos ciselures. On ignorait encore tout le parti qu'on peut tirer du monde visible pour exprimer le monde intellectuel, pour contraindre la matière à révéler l'esprit. Les poëtes parlaient comme les géomètres en termes abstraits, généraux, selon l'avis de Buffon, c'est-à-dire en termes vagues et qui ne démontrent pas l'objet particulier à l'imagination et aux sens. C'est assez pour éclairer la raison, c'est trop peu pour échauffer le cœur et donner à l'âme l'ébranlement poétique. Si l'on veut émouvoir l'homme dans son centre et le disposer à l'action, il faut intéresser la sensibilité non moins que l'intelligence. La partie sensible de l'âme confine aux organes physiques

et par eux à la nature; il faut que la nature intervienne par des images dans tout langage qui veut être éloquent. Nous avions besoin de faire rentrer dans notre style poétique l'imagination que Boileau et Voltaire en avaient bannie. C'est l'œuvre de Victor Hugo et de son école. Ne nous plaignons pas trop de la profusion qui succède à la stérilité. Il est plus facile d'élaguer une forêt que de la créer. Pas de riche végétation sans un peu de luxuriance. Avoir donné à la langue de Voltaire et des Encyclopédistes ce luxe d'images, ces couleurs splendides, c'est œuvre de génie; c'est le fait d'un grand artiste enté sur un grand poëte. Le français de Victor Hugo pour l'éclat pittoresque, la variété et le relief des épithètes, l'opulence des figures qui font voir et toucher la pensée, pour la sonorité des rhythmes, cette langue, hier si terne et si effacée, n'a plus rien à envier au grec d'Homère.

Un tel miracle méritait bien d'être payé de quelques imperfections. L'élément matériel, la nature appelée au secours du pur esprit pour constituer ce vigoureux idiome s'est montrée parfois envahissante. L'éblouissante chair des images recouvre si abondamment la pensée, que l'être moral tend à disparaître sous cette luxuriance musculaire. La végétation désordonnée envahit les monuments et les statues; et la cité que l'âme abandonne va devenir une forêt vierge.

A force de jeunesse reconquise, le style poétique ne rétrograde-t-il pas vers l'enfance? Il est bon sans doute que la poésie parle aux yeux, qu'elle saisisse l'homme par tous les sens à la fois. Les langues primitives avaient cette merveilleuse puissance musicale et pittoresque; le mot était à la fois la description et la définition de l'objet. L'idiome du poëte était une philosophie et une musique;

il enseignait et il chantait; il éclairait l'esprit du même coup qu'il enivrait les sens. Mais à côté de cette langue sacrée des patriarches, il y a dans l'enfance du genre humain le balbutiement des races inférieures. Associer toujours la pensée à un objet matériel, ne parler que par images, rejeter absolument comme trop vagues les termes abstraits et généraux, remplacer pour ainsi dire le mot par l'objet lui-même, c'est le procédé de l'enfant et du sauvage; et le réalisme outré de quelques imitateurs de l'incomparable artiste nous mène droit à cette barbarie; c'est l'enfance sénile de l'art, aussi pleine d'appréhensions et de dégoût que l'enfance véritable est pleine de grâce et de promesses.

Les littératures ne finissent pas toujours dans la pauvreté de l'imagination, dans la platitude d'un style sans couleurs et sans contours, comme la nôtre menaçait de finir sous le premier empire. Il y a pour la santé des œuvres de l'esprit, comme pour celle du corps, une sorte d'embonpoint plus dangereux que la maigreur. La poésie latine se meurt dans l'enflure de Lucain et de Stace. La peinture est sur sa décadence au moment où, riche de tout l'art des coloristes et des ressources du clair obscur, elle accorde à l'anatomie une importance exagérée. L'art sans doute réside dans la perfection de la forme visible, nécessaire pour traduire celle de l'esprit; et la perfection de la forme suppose la couleur vive, le relief, la vigueur du détail matériel; mais, chez les plus grands maîtres qui ont eu le souci particulier de l'anatomie et de l'expression, il y a, jusque dans leurs chefs-d'œuvre, un certain point où l'excès se fait prévoir sans se montrer déjà. C'est une vérité pour les poëtes comme pour les peintres, qu'en fait de couleur, de détail et d'expression

physique tout ce qui n'est pas nécessaire dans le style devient dangereux. Le luxe en toutes choses est corrupteur et la pléthore est mortelle. Après l'homme de génie qui a su maintenir l'équilibre entre l'esprit et la chair, qui a conquis sur le monde physique une foule de richesses pour les faire servir à l'enrichissement de l'âme, à sa manifestation plus complète, arrivent les imitateurs sans génie qui prennent l'excès pour point de départ ; la tendance qui chez le maître n'était pas encore un défaut, devient chez eux une monstruosité.

Ce qui s'est passé dans la peinture après Michel-Ange, se produit dans notre poésie à la suite de Victor Hugo. Raphaël lui-même commençait à faire à l'anatomie de fâcheuses concessions. La *Chute d'un Ange* nous montre dans le génie si chaste, si mélodieux de Lamartine, une certaine exagération de la couleur et des détails physiques, évidemment inspirée du goût et des habitudes répandues autour de nous par la Muse des *Orientales*. Le sentiment de la nature, admis à sa place légitime, le style figuré, le pittoresque nécessaire aux œuvres d'imagination tendaient à dominer comme il arrive de tout élément nouveau porté par une révolution. Pour nous servir sans fausse délicatesse d'un mot trop vieux et d'un mot trop jeune, le *romantisme* allait devenir le *réalisme*. Mais que les excès contemporains ne nous rendent pas injustes pour la grande époque qui a précédé, et il faut le dire, enfanté l'époque présente. C'est par leurs beaux côtés qu'il fallait ressembler à nos maîtres, et si nous sommes déchus, c'est moins par l'imitation naïve que par l'ambitieuse prétention de ne vouloir nous régler sur personne,

CHAPITRE IV

DE QUELQUES POETES CONTEMPORAINS

Jouissons un moment de la riche poésie amassée en France depuis la rénovation littéraire, sans nous livrer encore aux inquiétudes que la saine critique peut concevoir. Que de trésors accumulés depuis Chateaubriand par le sentiment de la nature! Puisque le sujet de ce livre nous enferme dans le paysage, dans les questions d'art et de style, profitons-en pour écarter tout ce qui peut devenir un sujet d'amères controverses. Livrons-nous sans réserve à ce bonheur, que l'on ne sait plus goûter, d'admirer d'incomparables artistes sans leur demander compte de leur secte ou de leur parti. Si nous essayions d'énumérer toutes les pages splendides nées depuis Atala de cette reprise d'amour entre l'âme humaine et le merveilleux univers, il faudrait citer presque tous les poëtes, tous les romanciers, tous les peintres de quelque renom. Les paysages débordant de musique et de lumière qui nous insinuent par tous les sens à la fois de suaves ou sublimes pensées, des descriptions qui font vivre l'objet, des images qui nous rendent les idées visibles à force de justesse et de transparence, un style qui ne laisse plus rien à trouver au peintre et au sculpteur,

voilà des enchantements tout nouveaux dont s'est peuplée la littérature française depuis que notre imagination s'est ouverte à la poésie du monde extérieur. Personne, parmi les plus austères, qui n'ait glané dans cet attrayant domaine. Les historiens, les orateurs sacrés ont usé largement de la peinture, au moins dans les détails du style enrichi d'un luxe d'images que la langue française semblait incapable d'admettre, affadie, énervée comme elle l'était par le dix-huitième siècle. Tous nos prosateurs éloquents rivalisent aujourd'hui de couleurs avec les poëtes, et les poëtes avec la nature elle-même.

Pour éviter de nous étendre à l'infini ne citons que des morts illustres, Brizeux, Musset, Vigny ; ces deux derniers, par leur style, par la véracité et la vivacité des images, par d'exquises et rares descriptions du paysage, par certaines tendances de l'esprit communes à tous les maîtres de notre temps, appartiennent aux interprètes sacrés de la musique de la nature. Mais leur région propre, celle de Musset surtout, c'est le cœur humain, c'est la passion. Sans cesser d'être poëte de l'âme, Brizeux est plus souvent qu'eux un paysagiste ; il a reproduit tout entier son cher pays de Bretagne, l'âme et la terre, les mœurs et les sites, les costumes et les accidents du sol, les vieilles chansons du peuple et les éternelles mélodies des landes, des forêts et des grèves armoricaines.

L'auteur de *Marie* est plus qu'un poëte d'églogues, il voit le paysage autrement que comme un agréable décor agencé pour des scènes pittoresques ou gracieuses. La nature elle-même lui parle et saisit son cœur indépendamment du drame humain qui s'y joue. Le Celte entend l'esprit des vieilles forêts, il aime, — en fils religieux

qui reçut d'elle plus que la vie du cœur, qui en reçut l'inspiration et la poésie,

> Sa terre de granit recouverte de chênes.

Il a expliqué lui-même, au début de *Marie*, le sentiment qui l'entraîne vers le monde rustique : c'est plus que le goût d'un artiste, c'est la conviction d'un penseur, c'est l'instinct d'une âme religieuse, c'est le vrai tempérament de sa race adoratrice de l'infini dans les grands bois.

Cet autre Breton connaît, comme le grand René, la tristesse du Celte en face des nouveautés envahissantes et des dévastations commises par l'homme sur le sein de la vieille mère ; il a comme lui la passion de la liberté, l'élan vers tout ce qui est généreux. C'est l'honneur de son esprit et du temps où il écrivait que, même en une sorte d'idylle comme *Marie*, les hautes pensées morales, non parfois sans quelques visées métaphysiques, viennent relever la description, le récit et l'expression des sentiments les plus familiers. Le noble enthousiasme du temps, celui de la liberté, jette un cri fréquent sur la lyre du barde breton.

> Aimons la liberté ! c'est le souffle de Dieu,
> C'est l'esprit fécondant qui pénètre en tout lieu,
> C'est l'éclair dans la nuit; sur l'autel c'est la flamme,
> Le verbe inspirateur qui rend la vie à l'âme.
> Quand la terre languit dans son aridité,
> Comme une large pluie alors la liberté
> S'épanche, et tous les cœurs à ses fraîches paroles,
> Tels que les fleurs du ciel, entr'ouvrent leurs corolles,
> Et le monde a repris sa première splendeur,
> Et la nature exhale une suave odeur !

Tont se résout ainsi pour le poëte dans la magnificence de la nature rehaussée par la dignité de l'homme qui l'habite. Ce souci de la beauté morale, de la grandeur, de l'esprit en face du monde matériel est ce qui le distingue profondément d'une foule de poëtes d'idylles qui l'ont suivi, entouré, et qui sont surtout des peintres, de paysages anacréontiques ou des ciseleurs de camées. Sans parler de l'exquise chasteté de ses tableaux, il y a en lui une sobriété de détails, un constant spiritualisme dans le choix des images qui le sépare des simples coloristes, pour qui tout ce qui est visible est bon à reproduire. C'est un poëte de la nature, et c'est un peintre de l'idéal. Son poëme des *Bretons*, si familier, on pourrait dire si réaliste, par les scènes qu'il admet, côtoie sans cesse l'épopée et y pénètre souvent. Cette œuvre, qu'il affectionnait à si juste titre, et que *Marie* a tenue un peu dans l'ombre, reprendra un jour toute sa valeur. Elle a deux mérites immortels, la vérité, la ressemblance du tableau et l'exécution parfaite. C'est là qu'on retrouvera la Bretagne tout entière, quand ce torrent d'uniformité, qu'on appelle le progrès, aura balayé du sol toute la vieille poésie. Nous revendiquons ce poëme pour le sentiment de la nature, parce que la peinture du paysage de tout le monde extérieur s'y trouve constamment et étroitement mêlée à celles des mœurs et des traditions, si intimement mêlée par chaque image, chaque métaphore, chaque épithète, que la longue description, le paysage proprement dit, devient presque inutile. Le paysage est rare, dans l'œuvre de Brizeux, sous forme de tableau complet et séparé, parce qu'il se réflète en détail dans chaque vers à la façon des anciennes épopées. Au fond, à travers l'élégie, l'idylle et la chanson, Brizeux est de

génie épique comme les vieux conteurs bretons et gallois. Il est concis et nerveux, et n'a rien de l'abondance orientale de la poésie lamartinienne. Il a d'ailleurs étudié la sobre élégance et la précision des contours à la grande école. Il a sculpté son vieux chêne celtique et parfois son granit de Bretagne avec un ciseau athénien. Plus d'un fragment de marbre de Carrare, rapporté par lui d'Italie, venu du Pentélique ou de Paros dans le vaisseau d'André Chénier, a reçu de sa main la ciselure des vases antiques. Et ce beau vase n'est pas, comme chez tant d'autres, un simple ornement d'architecture, une curiosité de musée archéologique, il est plein d'une liqueur généreuse; le parfum du sentiment s'en exhale, la chaleur de l'idée morale s'y mêle à chaque atome pour réjouir ou fortifier ceux qui s'en abreuvent.

De quelle façon Brizeux a mêlé à l'expression du cœur humain la poésie de la nature en les interprétant l'un par l'autre, comment il a perçu l'idée de Dieu dans la création et senti dans ces choses palpiter une âme sympathique à l'âme humaine, nous n'essayerons pas de le définir; renvoyons nos lecteurs à une page incomparable de *Marie*, *la chaîne d'or*, une des plus belles inspirations de la poésie française. Tout Brizeux est là, simplicité et profondeur, élévation et grâce naïve, vérité et familiarité du détail unies à la parfaite élégance, sens pénétrant de cette harmonie du visible et de l'invisible, qui est l'essence même de la poésie de la nature.

Voilà comment, à travers le cœur, à travers le style, circule, pour tout vivifier, pour tout colorer, le vrai sentiment de la nature; sans que le site et les accidents matériels de la scène deviennent l'objet d'une topographie pittoresque; sans que la peinture, en un

mot, cesse d'être la peinture de l'homme pour devenir le *paysage*. Le poëte ne décrit pas un site, un phénomène déterminés; il fait mieux que cela, il s'est assimilé la couleur et l'accent, le caractère, toute la musique du site; il contraint cette musique à faire, comme un orchestre, l'accompagnement de sa pensée, comme ces chants d'oiseaux qui accompagnent du bord des nids la prière du prêtre et le cercueil de Louise. C'est là sans contredit la forme la plus élevée du sentiment de la nature, celle qui s'allie à la poésie lyrique et à la poésie héroïque, et qui nous aide à mieux pénétrer les grandes harmonies de la création, qui nous en laisse jouir plus profondément qu'une peinture directe et détaillée de tel ou tel aspect de l'univers.

On peut suivre dans la poésie la même échelle qui marque dans la peinture l'évolution des genres, depuis la fresque d'église jusqu'au paysage, jusqu'au tableau de nature morte. La place de l'homme et de l'idée morale est successivement réduite, et l'œuvre muette pour la pensée descend à n'être plus qu'un agréable jeu de la couleur! Chaque moment de cette évolution constitue un genre qui a sa raison d'être, avant d'arriver à cet effacement des genres, à cette suppression de l'art qu'on appelle aujourd'hui *réalisme*, c'est-à-dire à la reproduction sans choix, sans intention, sans idéal du premier objet venu dans la nature. Sur ces divers échelons, se placent les différentes variétés du paysage, depuis les fonds de tableau des poëtes épiques et des peintres d'église, jusqu'aux paysages purement naturalistes des maîtres contemporains, en passant par le paysage historique du Poussin et le paysage idéaliste de Claude Lorrain. Enfin, au-dessous de cette école, si brillante

et si justement admirée aujourd'hui, qui s'attache surtout à exprimer par la couleur le caractère, la musique générale d'un site, commencent des genres inférieurs, où la réalité physique est souvent reproduite de manière à faire illusion au regard sans que l'esprit et le cœur y soient le moins du monde intéressés. Ici règne l'habileté manuelle, mais l'art est complétement fini.

CHAPITRE V

GEORGE SAND. LA PERFECTION DU PAYSAGE ÉCRIT.

Nous retrouvons toutes les variétés de la description et du pittoresque dans les œuvres littéraires. La peinture de paysage et de nature morte a été introduite à haute dose dans le poëme et dans le roman ; elle s'y développe aujourd'hui au delà de tout ce que comporte le goût et même le sens commun. Dans combien de nos romans, et des plus estimés depuis Balzac, n'est-on pas obligé de sauter par-dessus des vingt et des quarante feuillets de description pour arriver à un trait de caractère, à une situation, à une idée ? Un mobilier, un jardin, une toilette, un bouquet retiennent l'écrivain aussi longuement que l'analyse d'une passion ou le récit d'une aventure.

Le prétexte, légitime dans une certaine mesure, c'est que le caractère d'un personnage se peint dans les objets qu'il affectionne et qu'il arrange autour de lui, c'est-à-dire que le fond et le cadre du tableau aident à la ressemblance du portrait. Nous concevons que le romancier, plus libre et moins aiguillonné par la situation que l'auteur dramatique, s'attarde dans la peinture des choses intéressantes par elles-mêmes et pour tout le

monde, un paysage, une cité, un monument, un objet d'art; encore faut-il observer une juste proportion dans ces détails et garder dans le roman, puisque le roman est une histoire personnelle, la place prépondérante au personnage. On conçoit, néanmoins, qu'indépendamment de leur rapport direct avec la marche de l'action et le développement des caractères, certains grands spectacles, celui d'un beau site, par exemple, attirent le poëte et le retiennent parfois un peu au delà de ce qui est nécessaire. L'école buissonnière est de droit dans les œuvres d'imagination; mais il n'y faut pas passer la journée, l'année entière; sinon le lecteur fait comme l'auteur, il s'égare et l'intérêt ne se retrouve plus. Le paysage a d'ailleurs sa place directe et légitime dans les œuvres de la plume comme dans celles du pinceau. Il peut faire, de la part d'un prosateur et surtout d'un poëte, le sujet d'un tableau spécial; mais il risque, dans le roman comme dans l'histoire ou l'épopée, d'entraver ce qui est essentiel, le récit des événements, la peinture de l'homme. Traité dans un cadre particulier, sans action et sans personnage, il est comme un morceau de musique instrumentale et sans parole, consacrée à l'expression d'un vague sentiment.

La loi nécessaire de la description et du paysage entremêlés au roman, à l'épopée, à la peinture d'histoire, c'est de rester subordonnés et de ne pas chercher à captiver l'attention aux dépens du personnage humain. Plus le genre est élevé et s'approche de la haute poésie et de la peinture sacrée, plus le devoir est strict. On ne conçoit pas un poëme héroïque, un tableau d'église où le paysage domine. L'amour exagéré de la couleur, cet appétit du visible et du matériel qui s'empare chez nous des arts

au détriment de la pensée, peut faire tomber les plus grands esprits dans cette faute de goût. Voyez les splendides chapelles d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice! Il s'agissait de glorifier les saints anges et l'auteur choisit entre autres épisodes de leur histoire la lutte de Jacob avec un de ces êtres supérieurs. Devant cette page magnifique, mais exubérante de paysage, est-il nécessaire du discernement d'un critique pour reconnaître qu'une part trop grande a été faite au spectacle matériel et que le vrai sujet, c'est-à-dire le drame sacré, l'action, la pensée religieuse et morale se trouvent à peu près annulés! L'impression hésitante et distraite du simple fidèle, l'attention éparpillée du visiteur nous disent assez que ce n'est point là une peinture d'église. Le héros qu'a choisi le peintre et qu'il expose à l'attention, à la vénération du spectateur, ce n'est ni l'ange, ni Jacob, c'est cet arbre luxuriant, c'est la couleur, c'est le paysage, c'est une harmonie du monde matériel; ce n'est pas une idée; ce n'est pas un fait du monde chrétien.

Sortons de l'enceinte du temple et de la sphère de l'histoire, quittons l'hymne et l'épopée pour la poésie de genre et le roman. A mesure que la fantaisie reprend ses droits, en des sujets moins impérieusement soumis à des lois fixes, c'est-à-dire à un idéal, la description de tout ce qui n'est pas l'homme, la peinture de l'univers visible, le paysage devient plus libre dans ses allures. Le goût du lecteur fait loi dans le roman, et l'auteur peut lui imposer en fait de descriptions autant que la mode en supporte. Il est, toutefois, une limite qu'un véritable artiste, qu'un écrivain sensé ne dépasseront jamais, l'écrivain fût-il doué par excellence du talent de paysagiste, du sentiment poétique de la nature.

Le roman moderne nous présente un de ces peintres exquis du spectacle des champs, un incomparable prosateur qui devient un grand poëte, dès qu'il s'agit de nous traduire par la parole quelqu'une des symphonies de l'univers visible. Quoique cette étude s'arrête aux artistes vivants sans y toucher, il en est quelques-uns, Lamartine et Victor Hugo par exemple, si anciens dans la renommée, qu'on peut déjà parler d'eux d'une façon tout impersonnelle et comme ferait la postérité. A ne juger qu'au point de vue du style et de l'art de peindre le talent si discutable en morale de l'auteur de *Lélia*, on ne saurait contester à George Sand cette gloire acquise et cette valeur durable qui permettent qu'on étudie dès à présent son œuvre avec une impartialité absolue.

En gardant toutes nos admirations et en faisant toutes nos réserves, omettons, ici, dans cet attrayant génie, tout ce qui n'est pas du sujet de cette étude. C'est bien réduire un domaine si riche et si varié, et, vis-à-vis d'un tel écrivain, on éprouve un certain remords de borner la critique à une sorte de monographie comme ferait un auteur de statistique ou de dictionnaire. Consolons-nous, cependant; le triage que se permet notre rhétorique dans ces livres si pleins de vie et de passion, nous laisse intacte et dans toute sa fraîcheur la portion la plus indiscutable, la plus parfaite, peut-être, et la plus séduisante de ces poétiques romans. A prendre le paysage dans sa pleine liberté vis-à-vis des autres genres, et en même temps dans ces conditions de goût et de justesse qui le subordonnent à la peinture de la vie humaine, George Sand est le premier paysagiste de notre temps et de toute la langue française.

Du plus au moins parfait de ses livres, depuis ceux qui se contentent d'être d'admirables idylles, des histoires de cœur pleines de vie et de passion, jusqu'à ceux qui visent au manifeste religieux et social, pas un qui ne renferme de merveilleuses pages descriptives, des tableaux achevés des divers sites qu'a parcourus l'artiste, et surtout de son bien-aimé Berry. Chaque imagination a une patrie qui n'est pas toujours celle du corps; le poëte, le peintre sont nés souvent loin du berceau où l'enfant fut nourri; plus souvent encore l'homme habite loin du pays que fréquente sa pensée. Georges Sand se trouve chez elle dans tous les paysages, depuis les îles Baléares, la Provence, la mer de Venise, jusqu'à la Germanie et à la Norwége; mais c'est aux sites paternels, aux bords de l'Indre et de la Creuse, qu'elle revient le plus souvent. Elle peint le Berry avec un amour filial, comme tout à l'heure Brizeux peignait la Bretagne. Mais avec quelle variété, quelle liberté, quelle puissance! comme l'artiste domine son sujet et quelles ressources il tire des thèmes les moins propres en apparence à la description poétique! L'illustre romancier fait vibrer avec la même finesse et la même profondeur toutes les cordes du sentiment de la nature; il parcourt tout le clavier du paysage, depuis le paysage lyrique où l'impression du monde extérieur se traduit dans une image, une métaphore, un mot pittoresque jeté à travers l'effusion morale, où d'autres fois le site lui-même prend une voix pour nous raconter les choses de l'invisible, jusqu'à ce paysage purement réaliste dont le mérite est dans la couleur toute seule; depuis les nuits étoilées que contemple Lélia, jusqu'à la mare verdoyante sur laquelle vient à passer un rayon de soleil, jusqu'au carré de lé-

gumes que cultive près d'une maisonnette en ruines quelqu'un de ces vieillards poëtes chez qui semblent naître l'une de l'autre la sagesse et la pauvreté.

Mais le domaine propre de George Sand, son habitude et sa perfection, ne se trouvent ni dans le paysage religieux à la façon de Lamartine, ni dans le paysage des simples coloristes qui trouvent bon à peindre tout ce qui fournit des accords imprévus, et tirent du moindre effet de lumière un motif muet pour l'âme, mais plein de séduction pour le regard. C'est la région moyenne, celle où la peinture de paysage se meut dans toute son indépendance, que fréquente le plus volontiers l'auteur de *Valentine*, de *la Mare au Diable*, de *Jean de la Roche;* à égale distance des genres à qui le monde extérieur ne fournit qu'un fond de tableaux vaguement esquissé, et de cette peinture où le détail matériel est traité avec tant d'amour qu'il suffit à l'intérêt en l'absence de toute composition et de toute idée. Tous ses tableaux de la nature nous attirent par eux-mêmes; presque tous, cependant, sont animés par une situation morale. Ils ont le mérite de l'absolue ressemblance, de l'exacte vérité, sans prétendre nous émouvoir par la seule puissance du relief et de la couleur. On rencontre presque toujours l'action romanesque, le groupe, le personnage, dans ces lieux si bien décrits ; mais fussent-ils complétement solitaires, ils auraient encore leurs accents, leur signification, leur poésie humaine. On aimerait à s'y promener seul, à y rêver, non pas seulement parce qu'ils sont disposés à souhait pour le plaisir des yeux, mais aussi parce qu'on sent qu'une émotion y naîtrait, que le cœur y vivrait de la vie poétique. On ne peut les apercevoir sans se diriger vers eux d'instinct et sans parti pris,

comme on va sans réflexion, dans la nature elle-même, vers un site qui vous plaît. Tout est si frais, si bien éclairé, si pareil à l'œuvre de Dieu. On respire, en lisant ces pages, l'air savoureux qui circule à travers les arbres; on entend l'eau sur les cailloux et le vent dans les branches; on sent la tiédeur ou le froid de l'atmosphère, et tout ce je ne sais quoi d'attrayant pour le corps et de sympathique à l'esprit qui s'exhale de la campagne elle-même aux plus beaux jours de l'année.

Un des rares mérites de ces ravissants tableaux, c'est la sobriété, l'exquise proportion de l'ensemble et du détail. Pas de poëte qui ne se laisse entraîner à quelque longueur quand il a trouvé un motif qui lui plaît, un air qui est dans sa voix. Malgré son goût pour les champs et la conscience de sa supériorité dans le paysage, George Sand ne s'oublie jamais dans ces descriptions sans fin si communes à l'heure qu'il est. Le paysage n'a que sa juste place dans ses livres consacrés au récit d'une action, à la peinture d'un caractère. Le roman reste un roman et non pas une géographie, quand tel autre livre de notre temps, qui a la prétention d'être une étude de mœurs, n'est que l'inventaire d'un magasin de bric-à-brac.

C'est là chez nous, depuis bien des années, l'écueil de la description, qu'elle s'applique au paysage, aux monuments, aux objets de l'histoire naturelle ou de l'histoire civile, à l'œuvre de Dieu ou à l'œuvre de l'homme. Ce qui est du domaine des sens et de la matière tend à prévaloir sur ce qui relève du seul esprit. Le réalisme n'est pas autre chose que cette souveraineté de la sensation audacieusement proclamée.

Or le réalisme est l'extrême conséquence d'une révolution légitime dans son principe, celle qui admet le

sentiment du monde extérieur en partage avec la pure intelligence et le cœur humain dans les conceptions littéraires et dans le style.

Ainsi qu'il est arrivé dans la politique, l'élément admis comme nécessaire à la condition de rester subordonné, est entré peu à peu en révolte avec la prétention d'*être tout* comme pour se venger du temps où il n'était *rien.* Les éléments les plus divers et en apparence les plus contraires ont leur place et leur action dans une société et dans une littérature bien ordonnées; mais il faut que la hiérarchie soit maintenue et l'obéissance imposée à ce qui doit obéir. Que l'égalité absolue se fasse, qu'elle existe un seul jour, s'il est possible, et vous aurez demain la pire des tyrannies, la prépondérance de ce qui est inférieur, la domination de l'esclave sur le maître, de la chair sur l'esprit.

Chez les poëtes qui l'ont introduit parmi nous, dans Chateaubriand, dans Lamartine, le sentiment de la création avec tout ce qui en dérive, paysages, description des objets, couleur du style, abondance des images, tout ce qui est matériel en un mot et simplement décoratif ne joue qu'un rôle secondaire. La pensée reste sur le premier plan, l'intelligence règne et domine comme elle doit dominer dans l'homme sur les impressions venues du dehors. Mais les yeux et les oreilles du poëte se sont ouverts aux charmes de la Sirène et à sa voix enivrante; peu à peu il se laisse entraîner vers elle. Le monde extérieur, l'aspect matériel des choses, l'élément matériel du style commencent à prévaloir à la suite de Victor Hugo dans l'école qu'on a appelée *romantique.* L'exagération a fait son chemin avec cette impitoyable logique française qui réussit à transformer une vérité en erreur

à force de la vouloir exclusive et d'en pousser l'application jusqu'à ses plus extrêmes conséquences; comme si l'absolu pouvait passer du domaine des idées dans le domaine pratique. Nous avons ainsi fait pour l'égalité politique. Le romantisme proclamait l'égalité de la sensation et de l'idée dans l'âme humaine, de la couleur et du dessin dans le style écrit et dans la peinture, de l'accompagnement et de la mélodie dans la musique, de la rime et de la raison dans la poésie. C'était condamner infailliblement la raison à succomber sous la rime, l'idée à s'évanouir sous l'image exubérante. Quand le mérite du tableau est tout entier dans la couleur, peu à peu les peintures delicates font place aux trivialités et l'on descend vers les ordures. Nous l'avons vu et nous ne sommes pas au bout de ce mouvement démagogique.

Mais ne sortons pas de la stricte littérature, quoique les mêmes vérités morales s'appliquent à la politique et à l'art. Le sentiment de la nature, comme tout ce qui nous vient par les sens, comme tout ce qui est d'origine inférieure, a besoin d'être sévèrement réglé dans le monde où nous vivons; la matière est par essence plus envahissante que l'esprit. C'est l'esprit qui a besoin du secours d'en haut dans l'homme moral, de l'appui des institutions dans la société. Tenons pour assuré que désormais dans les arts, le talent de la couleur, du détail de la description, ce qui vient des sens pour y retourner, l'observation minutieuse et le procédé technique feront leur chemin tout seuls. Sera-ce pour le plus grand bien de la poésie véritable, pour la manifestation d'un idéal de plus en plus élevé? Rencontrera-t-on la vraie beauté en poursuivant la réalité à tout prix? L'idéal veut être cherché pour lui-même, comme le royaume des cieux; à

ceux qui l'auront saisi ou même entrevu, le reste sera donné par surcroît. Ayez dans le cœur une haute pensée morale, dans l'imagination un noble type de l'être humain ; croyez fermement à ses sublimes destinées ; soyez ému d'une sainte émotion, d'un enthousiasme sincère, l'ardente couleur ne vous manquera pas pour les peindre. A peine sera-t-il nécessaire d'avoir jeté les yeux sur l'enveloppe matérielle des choses. Sentez fortement la présence d'un Dieu dans tout ce qui vous entoure; voyez d'abord au delà de ce monde et dans l'invisible ; traitez la matière comme une vaine apparence, comme un néant, dès qu'elle est isolée de l'esprit ; et vous aurez le secret de ce qui vivifie la matière et vous la ferez vivre dans vos peintures, et vous saurez voir et décrire le monde visible avec la clairvoyance et la vérité suprême, et vous sentirez, vous exprimerez, dans ses plus délicates merveilles, cette immense nature, étroite image de l'infinité du Créateur.

DU

SENTIMENT DE LA NATURE

DANS LES ARTS ET LA POÉSIE MODERNES

LIVRE HUITIÈME

DES

TENDANCES ACTUELLES DE L'ESPRIT HUMAIN

VIS-A-VIS DE LA NATURE.

CONCLUSION

LIVRE HUITIÈME

DES

TENDANCES ACTUELLES DE L'ESPRIT HUMAIN VIS-A-VIS DE LA NATURE.

CONCLUSION

CHAPITRE I

LE SENTIMENT DE LA NATURE DANS LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE EST-IL ENCORE CHRÉTIEN?

I

Rechercher quelle est aujourd'hui la façon de sentir et d'expliquer la nature, c'est se poser la question religieuse sous une des mille formes qu'elle peut revêtir, c'est se demander quel est le culte en vigueur chez les nations civilisées. Il semble que la réponse soit toute faite et qu'il suffise d'avoir prononcé le mot de Christianisme. On s'étonnera peut-être que ce nom sacré ne résolve pas à nos yeux le problème : mais ce n'est pas à son culte officiel qu'il faut juger de l'esprit religieux d'une société, pas même à ses professions de foi. Les sentiments d'un peuple, son intelligence elle-même peuvent être encore retenus dans les anciennes doctrines, attachés aux symboles traditionnels, quand l'homme leur

échappe déjà par les habitudes de la vie et par je ne sais quelles aspirations vers la nouveauté morale. Quand la science et l'industrie, la littérature et les arts pris dans leur ensemble démentent les professions de foi, n'est-on pas autorisé à juger d'après les faits et non d'après les paroles quelles sont les idées régnantes ou qui menacent de régner.

Sans doute, l'immense majorité des âmes simples et droites est toujours chrétienne, grâce à Dieu ; la société elle-même dans les grandes lignes de la politique avouée et de la morale publique rend hommage aux principes de l'Évangile. Mais peut-on méconnaître que par ses instincts les plus récents et les plus vivaces, par ses passions les plus générales, par ses travaux dans les sciences de la nature, dans l'industrie, dans les arts, dans tout ce qui prépare l'avenir matériel, dans tout ce qui crée pour l'homme l'impérieuse fatalité des précédents, l'Europe actuelle ne semble échapper aux dogmes chrétiens? Il y a encore une philosophie, une poésie chrétiennes ; le mouvement spiritualiste commencé par Chateaubriand n'est point épuisé ; mais existe-t-il de nos jours un art sérieusement chrétien? Et, d'ailleurs, est-ce dans l'art, dans la poésie, dans la philosophie proprement dite, que se manifeste avec toute sa puissance l'activité présente de l'esprit humain ? N'est-ce pas surtout dans les études qui ont le monde extérieur pour objet, dans les sciences qui ont pour but des créations industrielles, une amélioration, un changement total dans les conditions matérielles de la vie? Cette science de la nature et toutes les applications qui en dérivent sont-elles subordonnées à la métaphysique, à la cosmogonie de nos livres sacrés? Ne les dirait-on pas plutôt inspi-

rées par un instinct de réaction et de révolte? Les habitudes qui tendent à s'établir à la suite du progrès de ces sciences, les actes journaliers et les théories morales que supposent ces habitudes ne semblent-ils pas la plupart du temps une négation flagrante des maximes de l'ancien spiritualisme? Si la religion est chez tous les peuples, l'ensemble d'idées qui dirige la science du monde physique et moral, l'industrie, l'économie sociale et privée, la littérature et l'art dans toutes leurs branches, sommes-nous bien sûrs d'être encore chrétiens? et je ne parle pas ici de ce catholicisme à outrance, de cette religion défigurée par un esprit de secte plus étroit et plus violent que l'intolérance même du moyen âge, outragée par quelques hommes qui ont rendu à l'Église de si funestes services, je songe à l'Évangile lui-même, à cette éternelle source de vie morale admirée de ceux-là même qui affichent la prétention de trouver mieux.

La littérature et les arts fussent-ils chez nous unanimement chrétiens, ce n'est pas dans cette voie supérieure, ce n'est pas dans les travaux qui ont l'âme pour objet que notre siècle se précipite avec tant d'ardeur. L'œuvre des poëtes, des moralistes, des critiques même et des historiens est chaque jour dépassée, effacée chez nous par la grandeur, par l'éclat des conquêtes scientifiques, par la popularité des créations industrielles. Les savants qui scrutent les lois du monde physique, les ouvriers de toute sorte qui transforment le matériel de la civilisation prennent évidemment le pas sur les artistes et les philosophes et entraînent à leur suite tout le mouvement de notre société. D'où provient l'impulsion à laquelle ils obéissent eux-mêmes? ont-ils pour interroger, pour exploiter, pour dominer la nature, une idée

préconçue de son origine et de ses destinées au delà de nous? S'ils ne possèdent pas encore cette notion, ou transmise de plus haut, ou trouvée par leurs investigations propres, il est évident néanmoins que cette notion existe, qu'ils s'y conforment d'instinct sans la connaître clairement, qu'ils en préparent à leur insu la découverte et la formule. Dans leur dédain même de toute métaphysique ils affirment une métaphysique nouvelle; ils tiennent pour résolues dans un certain sens les questions d'ordre religieux et moral qui se rattachent à l'existence de l'univers visible; l'énoncé de cette solution n'est pas encore sur leurs lèvres, mais sa substance s'agite confusément dans leur esprit. Un groupe considérable de penseurs éloquents observe avec une attention passionnée, avec une soumission absolue ces résultats du travail de l'homme sur la nature. Ils essayent d'en tirer cette formule du monde invisible, cette métaphysique, cette religion pressenties, mais encore ignorées. Tous les esprits curieux, ardents, inquiets des grands problèmes et dévoyés dans leur foi les suivent et les encouragent. Peut-on dire, si optimiste que l'on soit et si muré dans sa croyance, que ces explorations audacieuses, que ces impétueuses reconnaissances du monde invisible à travers la nature soient poussées dans le sens de la cosmogonie biblique ou même du déisme cartésien? S'il est ainsi démontré qu'à la suite de la grande masse des travailleurs de l'ordre industriel, la foule des esprits actifs, investigateurs, enthousiastes, s'élance à la recherche d'une nouvelle explication de l'univers et tient ouvertement ou implicitement pour non avenue la *Genèse* des livres saints, ne sommes-nous pas autorisés à nous demander, en pleine Église chrétienne, quel

est aujourd'hui le sentiment de la nature, l'interprétation de l'univers, la science de l'invisible, en un mot, la tendance religieuse qui tend à prévaloir dans la société moderne ?

II

Une idée semble commune à tous ceux qui s'occupent aujourd'hui de la nature pour l'étudier, pour l'approprier à nos besoins, ou l'interpréter par les arts. Cette doctrine, répandue chez les savants et dans les diverses écoles de philosophie, c'est la négation de l'ordre surnaturel. Dans la grande multitude de ceux qui labourent le globe et même l'intelligence, il n'en est sans doute qu'un petit nombre qui a conscience de cette négation et un nombre plus restreint qui la formule ouvertement dans ses professions de foi. Est-il possible de nier que la foule agisse dans la science, dans l'industrie, dans l'économie pratique comme si c'était là sa religion ? L'école au sein de laquelle nous cherchons la formule du sentiment actuel de la nature est sans doute fort petite ; il y a du moins très-peu de maîtres et de sincères confesseurs ; mais ses chefs sentent bien que si la théorie officielle les dément, la pratique générale leur donne un formidable appui. Ils sont fondés à espérer que, cette pratique aidant, la société passera des faits instinctifs à la doctrine raisonnée, et à force d'avoir pratiqué d'avance leurs maximes, voudra *maximer* sa pratique en adoptant officiellement leurs théories. Ce qu'il y a de certain c'est que dans les faits les plus apparents et dans les écoles les plus influentes en dehors de

l'Église chrétienne, la négation absolue du surnaturel est à l'ordre du jour.

Essayons de préciser cette doctrine en ce qui concerne la notion du monde extérieur. Nous ne la formulerons pas d'après telle école allemande ou française, antique ou récente, mais d'après ce qui nous semble commun à toutes les écoles qui nient la Providence chrétienne et le Dieu du spiritualisme.

Rien de réel et d'absolu, aucune vie, aucune substance n'existe en dehors et à plus forte raison au-dessus de la nature. L'univers éternel, engendré de lui-même, sans conscience et sans causes finales, se développe, sans volonté, suivant des lois nécessaires qu'il ignore et qui l'entraînent dans une évolution qui n'a pas de terme et pas d'autre but qu'elle-même. La nature ne renferme d'autre conscience que celle de l'homme et n'arrive à se connaître que par lui ; en lui seul elle se contemple, elle se juge, elle jouit d'une sorte de discernement et de liberté ; en lui seul elle s'aime, elle s'adore, elle se propose un certain but de perfection réfléchie, un certain idéal d'existence de jour en jour supérieur. Ce qu'on nommait Dieu jusqu'à ce moment n'est rien autre chose qu'un point de vue de l'esprit humain ; la Divinité n'existe pas en dehors de l'idée que nous en avons. Cette idée se perfectionne avec l'humanité elle-même en vertu de cette loi du progrès indéfini qui se trouve (on ne sait pourquoi) la loi essentielle de tout ce qui existe. Le bien, le beau, le vrai absolu, la perfection absolue, Dieu en un mot n'existe pas à tel ou tel moment de la durée, il est dans un perpétuel devenir. L'homme a la faculté de concevoir « un certain idéal né de sa propre conscience, de placer hors de lui cet idéal, de le mettre en regard de cette con-

science d'où il le tira et de l'adorer en le personnifiant dans une existence unique capable d'unir en elle toutes les perfections qu'il peut rêver. » Dieu n'est rien de plus que cet *idéal* pour les plus religieux et les plus moraux de la nouvelle école. C'est-à-dire qu'il n'y a pas dans le monde d'intelligence, de liberté, de puissance réfléchie supérieures à celles de l'homme, qu'en dehors de l'homme il n'existe que cette force fatale, inconsciente, qui constitue l'univers ; et enfin, par une conséquence nécessaire, que nulle vie dans cet univers ne saurait exister indépendamment de ce vaste corps des choses, c'est-à-dire de la matière ; que la distinction de la matière et de l'esprit ne peut être admise ; que, dans l'homme lui-même, il est impossible de distinguer, de séparer nettement ce qui est d'une âme et ce qui est d'un corps formé des éléments communs à toute la création ; que ces mots d'esprit et de matière n'ont plus de sens dans leur opposition l'un à l'autre ; que l'esprit n'est qu'une des phases de la matière, sa fleur, pour ainsi dire, dans le développement indéfini de la vie universelle.

D'après ce système, c'est l'homme lui-même qui remplace au sein de la création ce Dieu qui n'existe pas au dehors de notre esprit ; c'est l'humanité qui représente la direction, qui possède la suprématie, on ose presque dire le gouvernement de la nature. De progrès en progrès, la science ne doit-elle pas transformer l'univers? Étrange divinité incapable de créer un grain de sable ! En attendant qu'il ait dompté la nature, l'homme n'en est pas moins le seul être proposé à notre adoration par les nouveaux penseurs. La morale est le respect, en d'autres termes, le culte qu'il se doit à lui-même. Ce culte varie nécessairement au gré de chaque divinité qui se

l'adresse : autant d'individus, autant de morales. Doctrine accommodante et conséquence directe de la nouvelle métaphysique. Dites après cela que la morale est indépendante du dogme !

Cette philosophie ne semble-t-elle pas au premier abord tout ce qui a été tenté de plus audacieux en faveur de l'orgueil humain ? On pourrait croire qu'elle subordonne à l'homme la nature entière, plus complétement qu'aucune philosophie, aucune religion ne l'avaient fait jusqu'ici ; fut-il jamais en apparence *d'anthropomorphisme* aussi absolu ? Les anciennes religions, le paganisme hellénique, le christianisme lui-même, selon votre dire, attribuaient à Dieu la forme humaine ; vous faites mieux, vous attribuez à l'homme tout seul la forme et l'essence divines. Je ne sais si vous vous en glorifiez, mais il est certain qu'on vous en accuse. Moi je vous accuse au contraire d'avoir découronné l'homme, comme il ne le fut jamais, de sa grandeur, de sa beauté morale, de tout ce qu'il a de commun avec la Divinité. Vous ne faites rien de plus que de continuer, en les amoindrissant, les vieilles religions de la nature. Jamais l'homme ne m'est apparu plus petit, plus écrasé qu'en face de votre univers sans Dieu. Il est le jouet des lois aveugles, inconscientes, fatales, des lois sans providence, sans bonté, sans justice, qui meuvent la nature. Son libre arbitre, que je vous défie de prouver si vous ôtez celui de Dieu, ne peut lui servir qu'à produire en lui comme vertu suprême le fatalisme, la résignation au néant. Sa personne, un moment détachée de la vie universelle pour la connaître et se connaître elle-même, s'évanouit bientôt au sein de l'aveugle nature, qui, seule éternelle, subsiste, végète et se développe à l'infini sans jamais sentir son

existence. Voilà ce que devient la divinité de l'homme substituée à celle de Dieu. Après avoir eu, dans une vie éphémère, la conscience de sa faiblesse, de sa petitesse démesurée en face de l'univers qui l'enveloppe, l'âme de ce dieu s'éteint dans ce corps immense qui ne lui a jamais obéi, dans cette matière insoumise et toute-puissante, berceau et tombe d'une intelligence et d'une volonté passagères qu'elle a produites et qu'elle absorbe sans les avoir jamais connues.

Telle est la notion de l'homme et celle de la nature que la philosophie nouvelle cherche à faire prévaloir, et cette philosophie n'est en cela que l'écho de la science proprement dite. La physique de notre temps a précédé cette métaphysique, si elle ne l'a pas engendrée. Chaque dogme religieux porte avec lui sa science naturelle, aussi bien que sa morale. Tantôt c'est le dogme qui produit la physique, tantôt la physique produit le dogme. Depuis longtemps chez nous, depuis le dix-huitième siècle, la science des faits naturels a pris le pas sur la spéculation philosophique ; c'est déjà un acte de prépondérance du monde extérieur sur le monde moral. La manière dont la physique a procédé jusqu'ici, sa méthode et ses conclusions, sont toutes au détriment de l'âme humaine et de l'idée religieuse ; elles tendent à introniser la fatalité dans le monde au lieu de la providence, à déifier la matière ; elles amoindrissent l'homme devant la nature avec la prétention de conquérir pour lui sur les choses une puissance illimitée dans ses progrès.

CHAPITRE II

QUE LES SCIENCES NATURELLES SE SONT DÉVELOPPÉES EN DEHORS DU SPIRITUALISME ET EN HOSTILITÉ AVEC LUI

Nous ne nous permettons pas de juger ici les sciences naturelles dans leurs méthodes et dans la sphère qui leur est propre ; nous savons que la méthode usuelle, l'observation des faits et l'induction est leur moyen légitime et nécessaire. Est-ce le seul ? La physique est-elle dispensée de regarder du côté des sciences de l'esprit, du côté de la métaphysique et de la morale ; est-elle absolument indépendante, nous ne dirons pas de la théologie pour n'effrayer personne, mais de l'ontologie? c'est ce qu'il est impossible de prouver. Le matérialisme lui-même témoigne en faveur de cette union en identifiant l'esprit et la matière, l'étude du monde et celle de Dieu. Il est certain, dans tous les cas, que ces sciences, dont nous admirons les résultats industriels, se sont développées chez nous avec l'indépendance la plus entière de toute science morale, de tout dogme étranger et sans relever de quoi que ce soit que d'elles-mêmes, lorsqu'elles n'affichent pas ouvertement la prétention de fonder ou de réformer la théologie. La physique de nos jours n'en suppose, n'en contient pas moins, comme celle de tous les temps, une théologie implicite, une certaine méta-

physique exclusive des autres. Il est évident, par exemple, que toutes nos sciences de la nature écartent unanimement l'idée du surnaturel. Nous ne le blâmons pas ici, nous le constatons. La physique, la chimie, la mécanique se développent en dehors de toute idée d'un Dieu et de son action libre sur le monde; elles admettent des lois fatales, irrévocables. Elles ne vont pas au delà d'une idée de la force aveugle, inconsciente, irrésistible; elles peuvent se passer de l'hypothèse d'une Providence.

Or, qu'est-ce que la nature sans surnaturel et sans Providence, la nature abstraction faite d'un ordre moral et telle que l'étudie et nous la revèle cette science que certains esprits prennent pour base de la religion nouvelle? Qu'on ne perde pas de vue, malgré nos disgressions nécessaires, que c'est au point de vue de la poésie et des arts que nous jugeons ici la science contemporaine. Qu'est-ce donc que ce vaste univers aux yeux de la science positive qui se passe de l'hypothèse d'un monde surnaturel et d'un monde moral? L'univers ne saurait être qu'une immense mécanique infiniment plus complexe que toute machine d'invention humaine, comme elle est infiniment plus puissante, mystérieuse encore et inexplorée dans un grand nombre de ses ressorts, éternelle, immuable, n'ayant d'auteur et de but qu'elle-même, admirable sans contredit, mais aussi dépourvue de vie, de sentiment, de connaissance et de volonté qu'une de nos machines à vapeur ou le premier venu de nos instruments. De même que la nature est sans lien avec un être supérieur qui s'appellerait Dieu, de même elle est sans rapport avec cette entité problématique qu'on désigne sous le nom d'âme, et dont l'exis-

tance n'est pas plus nécessaire pour expliquer l'homme que celle de Dieu pour expliquer l'univers. L'homme communique avec la nature par des besoins, des plaisirs, des souffrances ; l'homme et l'univers agissent l'un sur l'autre à la façon de toutes les forces, de tous les agents matériels qui se combinent ou se combattent. Mais comment s'établirait-il entre eux un autre lien que ces relations physiques d'une force avec une autre, puisque rien ne démontre qu'il existe autre chose que l'éternelle matière et les forces qui la meuvent?

Une pareille nature engendrera-t-elle sa poésie, et quelle poésie? Aura-t-elle dans les arts des applications et des conséquences fécondes? Avant d'aborder cette question, notre objet principal, nommons de suite et admirons l'œuvre la plus prochaine et la plus éclatante de la science, l'industrie moderne, cette puissance prodigieuse dont l'humanité de nos jours est investie et qui sera si féconde pour le bien ou pour le mal.

En rendant hommage aux merveilleux travaux de cette industrie et de la science dont elle est née, nous pouvons affirmer d'elles ceci : elles se développent toutes deux en dehors de l'action des dogmes jusqu'ici reconnus, en dehors non pas seulement du principe chrétien, mais de toute influence religieuse et morale. Nous prions le lecteur de ne pas aller au delà de notre pensée et nous craignons nous-même d'en exagérer parfois la portée par des expressions trop absolues. Nous ne prétendons pas que l'industrie et la science contemporaine soient irréligieuses et antichrétiennes de parti pris, qu'elles le soient dans leur essence et d'une façon irrévocable. Avec tous les chrétiens éclairés et tous les esprits généreux nous rêvons la conciliation au sein de la foi reli-

gieuse de toutes les nobles sciences, de tous les arts qui font la grandeur et la force de l'humanité, l'ornement de la civilisation et le charme de la vie; nous espérons qu'un jour doit venir où tous travailleront à la manifestation d'un même idéal, à la glorification d'un même Dieu. Mais en nous bornant à l'observation des faits actuels, sans rien préjuger de l'avenir, nous sommes contraint de constater le divorce, au moins momentané, qui sépare la science et l'industrie de l'orthodoxie religieuse et du spiritualisme chrétien. Cette indépendance poussée jusqu'à la révolte était peut-être nécessaire au progrès de la science naturelle et à tous ceux qui viennent à sa suite; mais si cette scission se prolongeait, ce serait au détriment de la religion, isolée et suspendue pour ainsi dire dans la sphère spirituelle, et sans rapport avec les nécessités pratiques et le monde vivant, comme au détriment de la science et de l'industrie, qui, à force d'être distinctes du développement moral, ne tarderaient pas à lui devenir contraires.

Est-ce uniquement de la science que provient ce divorce? Est-ce de sa marche nécessaire, ou de la faute des savants et de celle des philosophes imprudemment engagés depuis le dix-huitième siècle dans une lutte contre le christianisme? D'un autre côté, l'Église et les penseurs chrétiens ont-ils fait tout ce qui était indispensable pour retenir la direction du mouvement scientifique et le conduire dans les voies du spiritualisme? La religion n'a-t-elle pas semblé se défier des sciences qui ont la nature pour objet, avant même qu'il fût possible de préjuger des tendances morales de ces études et de leurs conséquences pratiques! Les résultats les plus sûrs, les plus utiles découvertes n'ont-ils pas été souvent

l'objet des soupçons, des sévérités même du pouvoir spirituel? Il est certain, dans tous les cas, que les deux ordres jadis réunis et coordonnés par les mêmes intelligences, étude du monde physique, étude du monde moral, se sont profondément séparés depuis le moyen âge. Que cette séparation ait coïncidé avec d'immenses progrès dans les sciences de la nature, nous ne le nions pas; mais que les philosophes, nous ajouterons même les pontifes, n'aient rien perdu à n'être ni physiciens, ni géomètres comme aux premiers jours, que les physiciens et les géomètres ne se soient point amoindris en cessant d'être religieux et philosophes; que l'esprit humain lui-même ne soit pas dévoyé par cette opposition entre la religion et la science, c'est ce qu'il est impossible de contester aujourd'hui, fût-on très-exclusivement un savant ou un orthodoxe.

Sans donner à cette affirmation une portée extrême et sans blâmer qui que ce soit, nous maintenons que la science et l'industrie se sont constituées en dehors de la religion et de la morale. En dehors de la religion, personne ne le contestera; en dehors de la morale, ceci mérite explication. Certes, la connaissance des lois de la matière et l'application victorieuse qu'en fait l'homme à ses besoins, honorent son intelligence et concourent à l'agrandissement de son âme. Mais si, d'aventure, elles étaient dirigées de façon à contrarier ses besoins moraux, tout en servant ses besoins physiques, à l'égarer dans ses sentiments religieux et même dans son sens esthétique, ne pourrait-on pas les taxer d'hostilité, au moins passagère, à l'ordre moral? et nous devons entendre ici sous le nom d'ordre moral tout ce que désigne le mot d'*esthétique*, le sentiment du beau aussi bien que le sens

religieux et le sens moral proprement dit. L'industrie actuelle est fondée, comme la science dont elle dérive, sur la négation du surnaturel ; et le surnatnrel comprend, par une extension nécessaire, tout l'invisible, tout ce qui est purement moral. Qui nous contestera que, jusqu'à ce jour, cette prodigieuse industrie moderne ait médiocrement servi les intérêts moraux? On ne trouvera rien ici qui se puisse taxer de sermon sur la corruption inhérente aux grands centres industriels et aux ateliers, sur la contagion physique et morale qui suit immédiatement le tracé d'un chemin de fer, de telle façon que le mot de *vehiculum corruptionis*, prononcé par un pape, pourrait être contre-signé par les médecins. Pour tout ce qui concerne la moralité de l'industrie régnante, nous ne renvoyons pas le lecteur aux écrivains *cléricaux* ou *spiritualistes*, ce qui est tout un pour certaines gens. Qu'on ouvre exclusivement les écrivains *avancés*, les publications démocratiques, socialistes, et l'on verra qui a le plus vivement accusé l'industrie moderne d'être sans entrailles pour l'ouvrier, d'user son corps, de dépraver son esprit, de détruire sa force et sa beauté physique, d'amoindrir sa taille, de vouer ses enfants à une corruption et à une caducité précoce... Je sais bien que les écrivains que nous citons mettent sur le compte des gouvernements et des capitalistes tous ces maux qui accompagnent l'industrie. Mais l'intérêt même de l'État et des patrons est là pour attester que ces misères ne tiennent pas au mauvais vouloir des hommes, mais à la force des choses. Nous n'insistons pas sur ce côté de la question ; la morale proprement dite et l'économie politique ne sont pas de notre domaine.

Mais l'ordre moral renferme aussi le sentiment du

beau, tout ce qui se rattache aux arts, à la poésie ; et, nous avons le droit de demander à l'industrie si elle sert ou si elle contrarie les besoins moraux. Nous reconnaissons que l'arsenal des arts et métiers perfectionnés par la science, les locomotives, les engins de toute sorte mus par la vapeur, les trains de chemin de fer, les ponts tubulaires, les viaducs en poteaux de métal, la multitude des machines nouvelles, nous donnent une haute idée du génie de l'homme comparé à celui des castors, des fourmis et des abeilles, que ce monde des machines est étonnant, prodigieux, merveilleux. Mais si nous ajoutions qu'à côté des êtres vivants, à côté d'un homme à cheval, d'une antique charrue tirée par des bœufs, d'un groupe de moissonneurs, de toutes les scènes de cette vieille industrie qui mettait partout l'homme sur le premier plan et en relief, le monde des machines nous semble d'une merveilleuse laideur, on nous répondrait que c'est là un goût personnel et qu'il est mauvais. L'ingénieur, ce héros du jour qui a succédé, dans les rêves des jeunes premières du Gymnase, aux colonels et aux avocats de M. Scribe, nous accablerait d'un juste mépris du haut de sa récente poésie.

Laissons donc de côté les résultats, encore incomplets et rudimentaires nous l'accordons. Examinons les principes et les doctrines.

La moderne science de la nature et l'industrie à sa suite excluent l'idée d'un ordre surnaturel ou la considèrent comme une pure hypothèse, interdite aux esprits positifs, inutile, si elle n'est pas dangereuse, pour les progrès de la civilisation. Ce n'est pas à nous de démontrer, après tant d'illustres penseurs chrétiens, après les écrivains les plus éminents de nos jours, l'intime liaison

qui unit l'ordre surnaturel à l'ordre moral proprement dit, de telle sorte que la notion d'un Dieu créateur, d'une Providence libre, supérieure à son œuvre, accessible aux vœux de ses créatures est nécessaire à la notion d'une âme humaine supérieure au corps, douée de liberté, soumise à des devoirs, capable du bien et du mal. Nous ne touchons à ces grandes questions qu'au point de vue de la poésie et des arts.

Serons-nous démentis par les artistes, par tous les adeptes de la religion du beau en affirmant que la négation de l'ordre surnaturel, de l'existence d'un monde invisible distinct de la matière, indépendant des lois physiques, se développant librement dans la sphère qui lui est propre, vivant et créateur par lui-même, porte un coup funeste à la véritable poésie? La poésie s'appuie sur une raison profonde; la saine imagination est une sorte de divination des rapports délicats que le sens vulgaire ne perçoit pas entre l'extérieur et l'intimité des choses, entre le fait matériel et l'esprit qui le suscite, entre la réalité éphémère, imparfaite et l'éternel idéal. Si au delà des lignes et des couleurs, des surfaces modelées, des mouvements et des sons qui forment entre eux des accords, de tout ce qui frappe agréablement nos sens, de tout ce que nous pouvons emprunter à la matière et reproduire de nos mains, il n'existe rien de libre et d'insaisissable par l'analyse, pas d'agent mystérieux qui coordonne les lignes et les couleurs selon des types préconçus et pour un autre objet que la satisfaction des sens; si l'invisible, l'immatériel, le surnaturel n'existent pas, nous ne savons plus ce que c'est que l'art et la poésie. L'art, nous répondra-t-on, c'est l'ingénieux emploi de toutes les ressources de la ligne, de la couleur et du

son, de tous les trésors de la matière, pour l'exacte reproduction de la nature; c'est un portrait qui lutte avec l'original de couleur, de relief et de vie ; c'est une création humaine dont le mérite est d'affecter aussi énergiquement la sensibilité de l'homme que la réalité elle-même. Ajournons l'examen de la doctrine réaliste ; admettons que l'on nous réponde, comme le font les adversaires les plus éminents du surnaturel : au delà de ce qui frappe nos sens dans la nature et dans l'œuvre d'art, au-delà de ce qui nous émeut et nous charme dans la réalité, il y a l'idéal.

CHAPITRE III

DE L'USAGE DU MOT IDÉAL DANS LA SCIENCE CONTEMPORAINE. DE SON VÉRITABLE SENS

L'idéal! c'est en effet le terme essentiel de toutes les théories sur l'art. C'est lui qui inspire toutes les créations et qui résume tous les préceptes; c'est l'objet que nous proposons avec respect, avec amour à tous ceux qui cherchent comme nous le principe et la pratique de la vraie poésie. Il n'y a pas de mot dont se servent plus souvent les écrivains qui nient le surnaturel et repoussent les noms de matérialistes et d'athées, tout en supprimant Dieu et l'immortalité de l'âme. L'idéal, c'est la défense de ces étranges philosophes lorsqu'on les accuse d'être irréligieux. L'idéal a remplacé le nom de Dieu, la loi morale, la vie éternelle. Dieu, c'est « *la catégorie de l'idéal*, » c'est « l'idéal divin engendré par la conscience et qui l'engendre à son tour, la façonne, l'élargit, l'élève et l'épure dans tous les sens. » L'âme humaine c'est le lieu, le seul lieu où s'opère cet engendrement dans la nature. La loi morale c'est la mesure de cette progression de l'humanité dans l'engendrement de Dieu. La vie éternelle, l'immortalité de l'âme, c'est la perpétuité de cet idéal qui une fois engendré dans la

conscience humaine se développe et s'accroît indéfiniment à travers l'histoire. L'idéal, selon d'autres, c'est l'*obscur au delà* que pressent l'intelligence derrière les réalités et derrière la mort; c'est le *je ne sais quoi* qui émeut la sensibilité *au delà* des impressions matérielles que fait sur nous l'œuvre d'art. Aux idées supprimées de Dieu et de la vie future, se substituent l'*idéal* et l'*au delà*. La croyance à l'immortalité, c'est l'inquiétude physiologique ressentie par l'homme en face de la tombe, sur l'incertain *au delà;* l'idée de la Providence c'est l'*au delà* du monde réel qui se réfléchit dans une manière d'être de l'esprit humain; l'*au delà* et l'*idéal* répondent à toutes les questions de l'ancienne métaphysique et des vieilles théologies.

La réponse est-elle plus claire, plus satisfaisante que les plus obscurs mystères proposés à notre foi par la religion et les solutions les plus imparfaites de la philosophie spiritualiste? Nous sommes assez aveugles pour ne puiser dans cette réponse aucune lumière et pour déclarer que, jusqu'à meilleure explication, les mots de Dieu et d'âme immortelle représentent à notre esprit des notions plus intelligibles et qui nous semblent plus justes. Conservons soigneusement ce noble mot *d'idéal;* mais pour qu'il ait un véritable sens, une signification appréciable, restreignons sa portée en des bornes plus précises, et ne nous lançons pas à sa suite dans l'indéfini. A force de vouloir tout dire et tout remplacer, Dieu, la loi morale, la vie future, ce mot finit par n'avoir plus d'acception saisissable. Admirons en passant le robuste bon vouloir de ces philosophes, qui reprochent à la religion de laisser subsister des mystères, et qui s'imaginent savoir et nous apprendre quelque chose de Dieu, en nous

disant que c'est la *catégorie de l'idéal*, ou encore l'*idéal divin né de la conscience et qui la façonne et l'élargit à son tour !*

C'est une entreprise ardue que celle de définir l'idéal, même en écartant les prétentions démesurées que les philosophes issus d'Hegel groupent autour de ce mot. Essayons de déterminer le sens qu'il doit prendre, au moins dans la poésie, dans les arts, dans les théories sur le beau qui font le sujet de ce livre.

L'origine de ce mot est dans les doctrines platoniciennes. Les idées, selon le sage des sages, salué par les premiers Pères de l'Église comme un des leurs, ont au sein de Dieu, qui les a conçues, une existence formelle, absolue, coéternelle à celle de leur auteur. Rien n'a été créé dans la nature, rien ne peut être créé que d'après ces types préexistants ; ils constituent l'intelligence divine, ils composent le λόγος, le verbe, la parole créatrice engendrée du Père de toute éternité, et qui engendre à son tour les mondes dans la durée infinie. Ces idées, ces types de toute chose créée possèdent en eux-mêmes toute la perfection que comporte l'espèce d'objets réalisés à leur image dans la nature. Chaque être est plus ou moins parfait, plus ou moins beau dans son espèce, suivant qu'il se rapproche plus ou moins de ce type, de cette idée divine, selon laquelle il a été conçu. Cette idée, ce type éternel, absolu, infini, en se revêtant de la matière, en prenant une forme particulière et déterminée, perd nécessairement dans l'objet qui lui correspond la plus grande part de ce qu'il avait d'absolu, d'infini, de divin. L'être, ainsi inférieur à l'idée divine qui l'a produit, conserve, cependant, avec elle des rapports sans lesquels il ne saurait exister ; il ne possède la réalité, la vie qu'à

la condition d'une relation, d'une communication quelconque avec le divin. Tout ce qui n'a pas sa raison d'être, son type, son idéal dans l'intelligence divine, est du *non-être*, c'est le néant. Chaque objet dans la nature conserve plus ou moins de traits de cet idéal ; et c'est là ce qui le constitue plus ou moins beau et parfait dans son genre. Toutes les fois qu'on a prononcé, depuis Platon, le mot d'idéal, c'était un lointain retentissement, un écho de sa doctrine. On peut s'en écarter dans telle ou telle mesure, la modifier, la compléter, l'éclairer aux lumières du christianisme, mais il faut toujours s'inspirer et s'autoriser d'elle quand on veut donner à ce mot d'idéal son vrai sens, ou même un sens quelconque. En dehors du platonisme ou des théories qui s'y rattachent, et par conséquent dans la bouche des philosophes que nous citions tout à l'heure, le mot d'idéal n'a pas l'ombre d'un sens intelligible.

On a dit chez les modernes, à la suite des diverses renaissances platoniciennes, l'idéal de tel objet, de telle créature, pour désigner le type le plus parfait de son espèce, l'idée antérieure et supérieure à toute forme réelle, le modèle absolu, infini que le Créateur avait eu en vue en produisant cette chose, type, idée, modèle éternels comme tout ce qui existe au sein de l'intelligence divine. On a dit : l'idéal de la beauté féminine, l'idéal de l'homme vertueux, l'idéal même du chêne ou du lion, quand on voulait affirmer d'un de ces sujets toute l'excellence dont il est susceptible, le marquer comme supérieur à tous dans son espèce. On se servait pareillement de ce mot d'idéal pour désigner le type, le modèle éternel résidant dans l'intelligence divine et dont chaque objet doit tendre à se rapprocher, sans pouvoir jamais l'atteindre pleine-

ment, pour se rapprocher de la perfection qui lui est propre. Ainsi l'idéal de la force, de la bonté, de la prudence signifie le plus haut degré auquel une créature puisse s'élever dans ces vertus diverses, de façon à se conformer, autant qu'il est possible aux êtres finis, à la puissance, à la bonté, à la sagesse divines. Nous prions le lecteur de nous pardonner ces définitions de dictionnaire, on ne saurait être trop précis, trop usuel, trop vulgaire même dans les termes, quand il s'agit de sortir des ténèbres morales que le vague des expressions tend à épaissir.

On dit tour à tour l'idéal humain, le divin idéal, pour indiquer à l'homme le modèle suprême, le type invisible sur lequel il doit se régler s'il veut parvenir à la perfection qu'a voulu de lui le Créateur ; on le dit également en l'appliquant à ce type lui-même, en tant qu'il fait partie des conceptions divines et qu'il réside éternellement dans l'intelligence, dans le Verbe divin. On dit ainsi que le Christ est l'idéal de l'humanité, en ce double sens qu'il offre le type, la réunion de toutes les vertus humaines, poussées jusqu'aux proportions divines, et en outre que chaque homme doit le prendre pour modèle et faire de cette imitation du Rédempteur la loi de sa vie et de son perfectionnement moral. Jésus doit être encore appelé le divin idéal en ce sens que la philosophie chrétienne voit en lui la seconde personne de la Trinité divine, le Verbe, l'intelligence du Père au sein duquel sont conçues toutes les idées, toutes les formes appelées à se manifester dans la nature, au sein duquel se produit, de toute éternité, la conception de tout ce qui est possible. C'est le Verbe, c'est l'intelligence divine qui contient et qui constitue le suprême idéal.

En passant de cette haute acception du mot idéal à l'extrémité la plus opposée, et sans nous arrêter à toutes les nuances, nous trouvons ce mot employé dans un sens tout superficiel et tout mondain, comme synonyme d'imaginaire, de conjectural, comme le contraire de positif et de réel ; tandis qu'aux yeux du philosophe il désigne ce qu'il y a de plus vrai, de plus positif, la seule réalité existante par elle-même. Un sentiment plus juste et plus profond a conduit les esprits depuis une époque qui remonte à peine au commencement de notre siècle et qui coïncide avec la renaissance chrétienne et spiritualiste, à faire de ce mot, d'abord employé comme adjectif et comme épithète, un substantif, comme pour affirmer sa correspondance avec une réalité, avec un être essentiel et vivant. Dès lors on a si fréquemment nommé l'*idéal* en général, ce mot a passé par tant de bouches et sous tant de plumes, on l'a si souvent prononcé sans réfléchir, on a tant abusé dans la littérature et dans le monde de sa haute physionomie, qui donne une apparence de poésie et de profondeur à toutes les phrases où il s'étale, qu'on en a fait le terme le plus vague et le plus *insignifiant* de notre langue, un de ces mots dangereux parce qu'ils se prêtent merveilleusement à revêtir des non-sens et à dissimuler le néant de la pensée.

Le nonveau matérialisme et le nouvel athéisme sont survenus, plus savants, plus raffinés, plus profonds, plus poétiques, nous nous empressons de le dire, moins immoraux, si l'on veut, et plus séduisants que l'athéisme du dix-huitième siècle. Ces systèmes ne renferment pas moins la négation la plus absolue de Dieu et de la vie future, du Dieu-providence, de l'âme immortelle, des dogmes dont l'humanité vit depuis des siècles et sur les-

quels repose toute notre civilisation. Comment annoncer aux hommes, sans faire insurger le sens commun, qu'il n'y a pas de Dieu et que rien ne subsiste plus de l'être humain après la putréfaction de ses organes matériels? Comment se l'avouer à soi-même, quand on a l'âme pleine de nobles aspirations, quand on est nourri de toutes les belles doctrines, de toute la belle poésie du passé? Il faut éviter, à tout prix, ces noms écrasants de matérialistes et d'athées, et se faire illusion à soi-même pour garder sa bonne foi vis-à-vis des autres.

Je sens bien qu'on m'accuse déjà d'employer de gros mots; on trouve qu'il est malséant, dans une époque aussi policée que la nôtre, de nommer athées d'honorables et sérieux auteurs. Mais pourquoi ne pas écrire le mot propre? Si je croyais qu'il n'y a pas de Dieu, je le dirais et je m'appellerais résolûment athée; je ne chercherais pas les équivoques, en qualifiant des notions engendrées dans la conscience humaine, des produits de l'histoire, et un je ne sais quoi qui se trouve dans l'*éternel devenir* de ce nom de Dieu, qui, dans toutes les langues et dans toutes les âmes a signifié jusqu'ici celui qui crée et non pas celui qui est créé, celui qui existe et non pas celui qui devient, l'être qui, dans le Ramanaya comme dans la Bible, dans Platon comme dans l'Évangile, est conçu comme l'*être existant par lui-même*.

Proclamer ouvertement et nettement ce qui est au fond de cette nouvelle philosophie, de quelque nom qu'on l'appelle, le *positivisme* ou la *critique*, déclarer que Dieu n'est rien autre chose qu'un produit de la conscience humaine, infiniment développé dans l'histoire, en d'autres termes, que Dieu n'existe pas en dehors de l'idée que nous avons de lui, ce serait se mettre si

fort en contradiction avec la conscience générale, s'exposer si fort à l'universelle réprobation, que bien peu de gens ont ce courage parmi ceux qui visent au suffrage populaire ou à celui des salons, des académies, et des ministères. L'opinion est ainsi faite, grâce à Dieu et malgré la science : se déclarer formellement athée, ce serait aujourd'hui se rendre presque aussi impossible que si on faisait la satire du gouvernement ; et les savants sont rares, qui consentent à être impossibles dans la répartition du pouvoir et des honneurs.

Pour nier Dieu sans en avoir l'air et sans se compromettre, il suffira d'affirmer l'*idéal*, surtout si ce grand mot est flanqué de ceux de progrès continu, de développement de la conscience humaine, etc., etc. Qu'est-ce donc que cet idéal qui se substitue à la Divinité, à la loi morale, à la vie future ? demanderont peut-être quelques bonnes gens. Je ne vois guère d'autre réponse à leur faire, du point de vue de la *critique moderne*, que cette vieille réponse d'un débiteur à un créancier importun, qui lui demandait quand il serait payé : « Vous êtes bien curieux ! » Ce que c'est que l'idéal ! S'il était possible de citer toutes les phrases où les penseurs qui nient le surnaturel ont usé de ce mot, on n'aurait pas pour cela donné une idée claire, précise, intelligible du sens qu'ils y attachent. Nous avons essayé de le définir suivant le spiritualisme chrétien ; nous l'avons fait sans doute bien incomplétement et bien faiblement, et nous sollicitons de nos maîtres une meilleure et plus haute définition. Si imparfaite que soit la nôtre, elle est franche et nette ; nous attendons que le *positivisme* et la *critique moderne* s'expliquent aussi catégoriquement que nous sur l'idéal, pour voir cesser l'équivoque en vertu de laquelle

ils nient Dieu, le vrai Dieu de la conscience humaine, tout en s'indignant du nom d'athées et en affichant la prétention d'être les plus religieux des hommes. C'est, je crois, sur ce terrain, une définition claire et nette de ce qu'ils entendent par l'*idéal*, qu'il faudrait pousser avec eux la discussion. Nous supplions les spiritualistes mieux armés, plus forts et plus autorisés que nous, de presser nos adversaires dans ce sens. Que la *critique moderne* quitte pour un jour ses finesses de style, ses phrases incidentes, ses mielleux correctifs, ses nuances adoucies, toutes ces délicatesses charmantes, que nous appelons crûment un langage entortillé et perfide, qu'elle avoue son scepticisme absolu. Si elle doute de Dieu, ou si elle le nie, qu'elle ne nous parle plus de sa foi à l'idéal, qu'elle raye ce mot gonflé de vide, le plus ambitieux et le plus menteur dont abuse la fausse philosophie pour se faire illusion à elle-même et pour berner l'esprit humain.

CHAPITRE IV

L'IDÉAL ET LE SURNATUREL

Ce mot d'idéal n'est pas seulement vague et inexplicable, mais il ne correspond plus à rien, il désigne le néant absolu, si vous supprimez l'ordre surnaturel, l'ordre moral, l'existence personnelle et substantielle, la liberté souveraine de Dieu. Sans l'idée de Dieu, la vieille idée de Dieu, celle du charbonnier et celle de Bossuet et de Leibnitz, ce mot d'idéal qui prétend remplacer l'ancien ordre religieux est un mot absolument vide. Si l'on peut substituer ce mot à celui de la Divinité, il n'y a pas d'ordre moral, pas de distinction du bien et du mal, pas de liberté humaine. Ramenons ces considérations à l'ordre esthétique proprement dit, c'est la partie de la morale qui fait le sujet de ce livre; la morale en elle-même, celle qui se traduit par des actions, sera, n'en doutons pas, vaillamment défendue contre ces nouveaux matérialistes.

Donc, si rien n'existe de réel, de substantiel, de personnel au-dessus de la nature, s'il n'y a pas d'ordre surnaturel, ne nous parlez plus d'idéal; parlez-nous de lois nécessaires, de forces fatales. En dehors du visible, en dehors de la matière, il n'y a plus pour vous que des

abstractions. Or l'art ne vit pas d'abstractions, pas plus qu'il ne vit de la seule matière. La nature, sans le surnaturel, sans l'idéal, n'est plus qu'une immense machine. En face d'une nature ainsi conçue, ce que l'on appelait jusqu'à ce jour art et poésie, n'a plus de raison d'être. Un nouvel art commence peut-être, mais sans autre rapport que le nom avec l'ancien art idéaliste. La poésie est inutile, la réalité ne saurait avoir de meilleur interprète qu'elle-même ; l'esprit doit faire silence et laisser la parole à la matière. S'il n'existe pas d'ordre surnaturel, et partant de véritable idéal, en vertu de quoi le poëte et l'artiste sentiront-ils, verront-ils, exprimeront-ils autre chose que le fait brutal, la pure matière ? De quel droit, à l'aide de quelle faculté, en vertu de quel modèle supérieur pourront-ils choisir, embellir, vivifier, idéaliser, créer en un mot ? Si la nature visible, si la matière est tout, les sens de l'homme sont ses seules facultés esthétiques. S'il n'y a pas d'ordre surnaturel et divin, il n'existe rien que d'abstrait ou d'imaginaire en dehors de cette grosse machine qui se nomme la nature. On ne fait pas de l'art avec des abstractions, on ne fait pas de poésie avec de l'imaginaire et sans avoir de support dans la vérité et la raison ; on fait ainsi de la fantaisie et de la folie. Quelle voie resterait donc ouverte à la poésie et à l'art, si cette notion prévalait d'une nature sans surnaturel, sans Dieu et par conséquent sans idéal ? Ceci nous amène à la question du réalisme. Avant de la discuter, examinons si cette triste hypothèse d'un matérialisme public, d'une négation presque générale de l'ordre surnaturel, d'un effacement de la notion de l'idéal, aurait quelque chance de dominer dans la société présente. Cherchons à déterminer quelle est la théorie de la na-

ture, la métaphysique, le dogme en un mot qui semble aujourd'hui prévaloir, et d'après les idées répandues par la presse, et d'après la pratique universelle.

Nous risquons ici d'être taxé d'exagération et de malveillance préconçue envers notre époque. Les idées que nous allons exposer comme étant la doctrine, la religion de notre temps ne sont ouvertement professées que par un trés-petit nombre d'esprits; fort peu de gens ont une conscience claire du dogme qui gouverne leur pratique. Le grand nombre agit toujours sans réflexion et d'instinct. Parmi ceux-là même qui soutiennent des opinions étroitement liées aux principes matérialistes, la plupart sans doute reculeraient devant ces principes explicitement formulés. Il est incontestable, malgré cela, qu'un certain courant universel emporte aujourd'hui les mœurs publiques et privées, les arts, l'industrie, les sciences, la politique, et que ce n'est pas du côté de l'austérité chrétienne, du spiritualisme et de l'idéal. La recherche du bien-être est sans doute légitime; mais si, dans la société présente, tout est subordonné au désir d'une vie facile, agréable, sans privations et sans efforts, à la satisfaction des besoins qui ne dépassent pas l'ordre matériel, l'ordre de la nature, il nous sera permis de dire que le sentiment de l'idéal, que la pensée religieuse n'est pas ce qui domine aujourd'hui. Il ne serait pas difficile de prouver que, parmi les chrétiens eux-mêmes, le goût de la richesse et du luxe est aussi général que parmi les sceptiques; qu'ils usent de la même façon de l'industrie et des arts, que leurs habitudes sociales sont exactement les mêmes, sauf certaines pratiques non raisonnées; qu'ils n'apportent pas dans la politique plus de désintéressement et des vues plus pures; leur vie

est la même que celle des incrédules. Leur soumission aux chefs de la foi n'est le plus souvent qu'un acte de paresse : chez combien d'entre eux provient-elle d'une conviction énergique, raisonnée et prête à se traduire en sacrifice? Chez les plus zélés le sentiment religieux s'évapore en déclamations contre les libres penseurs. Manqueront-ils pour cela une occasion de faire fortune et de s'établir commodément dans la vie par les procédés en usage? Peut-on, en un mot, me citer la multitude chrétienne comme un exemple, comme un argument contre le matérialisme de l'époque? On me citera des hommes dans toutes les classes, mais pas une classe tout entière, je n'en excepte point celle du clergé.

Que sera-ce quand, des chrétiens tièdes et inconséquents, nous passerons à la grande foule indifférente et sceptique? Si les fidèles tiennent en oubli dans la vie sociale cette merveilleuse parole du Maître également applicable aux arts, à la politique, à l'industrie : « Cherchez premièrement le royaume de Dieu et tout le reste vous sera donné par surcroît ; » si le principe de l'idéal s'efface ainsi des âmes chrétiennes, est-ce dans les intelligences asservies aux intérêts et aux biens de la terre qu'il nous sera donné de le découvrir? Est-ce la foule dominée par les besoins de la nature et l'autre foule occupée à les exploiter qui protesteront en faveur du surnaturel? Et si, dans ce silence du grand nombre, une bonne part de ceux qui tiennent la plume, des hommes ardents, fermes, savants, spirituels, maîtres de toutes les voies de la publicité développent tantôt doctrinalememt, tantôt par la polémique et l'ironie, les principes du matérialisme, nous accusera-t-on encore

d'être pessimistes quand nous dirons que la société actuelle se précipite du côté de la matière?

A juger notre temps non sur les traditions qu'il a reçues et qu'il garde encore écrites, non sur la religion et la politique apparentes, non sur le dictionnaire et le catéchisme dont la lettre morte circule encore au milieu de nous, mais sur ses actes positifs, mais sur ses aspirations passionnées, mais sur les hymnes et les prophéties des imaginations ardentes qui précèdent toujours les révolutions religieuses, est-il possible de conclure au règne du spiritualisme?

Quelle est donc la notion de la nature que nous extrairons de la science, de l'industrie, des mœurs et des arts contemporains? Comment résoudrons-nous pour notre époque la question que nous nous sommes posée sur la poésie de chaque siècle depuis le commencement de l'histoire? Quel est aujourd'hui le sentiment de la nature qui prévaut, ou si vous aimez mieux qui tend à prévaloir?

Au delà de ce qui affecte nos sens, au delà de ce qu'on voit et de ce qu'on touche, au delà de cet ensemble de faits qui nous environnent et composent la nature ou la matière, il n'y a rien, si ce n'est des lois abstraites, des forces fatales, inconscientes en vertu desquelles ces phénomènes s'accomplissent aveuglément. Il n'existe aucune substance libre, intelligente, aimante, aucune âme en un mot. Aucun ordre surnaturel ne plane au-dessus de l'ordre matériel; rien de pareil à ce qu'on nommait la Divinité ne préside à ces évolutions de la nature. Elles se passent suivant une inflexible nécessité, sans se connaître elles-mêmes, sans se régler sur rien qui ressemble à une volonté libre et réfléchie. L'homme

seul possède la conscience et peut s'élever à la connaissance de ces lois dont il est lui-même un produit ; il a conçu, à sa propre image, et transporté dans l'univers l'idée d'une cause, d'une providence régulatrice, l'idée d'un Dieu. Mais cette idée ne répond à rien de réel ; il n'y a de réel que les faits, et d'idéal que les forces, les lois, c'est-à-dire les divers modes de la nécessité qui produit les faits. Connaître ces lois constitue pour l'homme la science ; cette science progressive de la nature appliquée à la satisfaction de nos besoins enfante l'industrie, l'art qui produit pour ainsi dire une seconde nature soumise aux désirs de l'homme. Cette industrie ne saurait relever d'aucun autre pouvoir que celui de la science qui la crée ; elle ne se rattache en rien à l'ordre surnaturel, à l'ordre moral puisque cet ordre n'existe pas ; son principe est la connaissance de la matière, son but la satisfaction de nos besoins ; elle a donc pour règle suprême l'intérêt, puisque le besoin est sa seule raison d'être.

Nous sortirions de notre sujet si nous essayions de montrer les conséquences de cette doctrine dans la morale proprement dite et dans la politique. On voit de suite que la religion est absolument supprimée. Ce n'est plus même le culte de la nature, ce n'est pas une idolâtrie ; le divin n'existe nulle part, il n'y a plus lieu pour l'homme d'adorer. Comment définir le lien qui unit désormais l'homme à l'univers ? ne serait-ce pas une sorte de collaboration avec les forces connues de la nature pour les amener à produire la satisfaction de nos besoins, le bien-être, le plaisir. Cette collaboration ne saurait être féconde pour l'homme qu'à la condition de se soumettre avec la plus scrupuleuse docilité à ces lois

de la matière, à ces forces qu'il a découvertes. Dans cet ordre de travaux, il ne jouit d'aucune liberté, d'aucune originalité véritable, d'aucune puissance créatrice. L'homme n'est réellement libre et créateur que dans l'ordre moral, — qui n'existe plus. Il est esclave dans l'ordre des besoins matériels, esclave dans l'ordre de travaux approprié à la satisfaction de ses besoins, esclave aussi noblement que possible, mais toujours esclave dans l'expérimentation de la nature, dans les sciences d'où dérivent son industrie. Nous nous ferions fort de démontrer, mais ce n'est pas le lieu, que cette domination de la nature à laquelle l'homme moderne se prétend arrivé, ne sera pour lui que la suprême servitude, si l'idée du surnaturel, si le culte de la justice, si la notion de l'idéal, si la religion en un mot ne l'aide pas à s'en affranchir. En vérité, l'homme de nos jours ne domine pas la nature ; il en a chassé l'idée de Dieu, tout ce qui gênait les appétits de son corps et les déréglements de son esprit ; il échappe aux lois qui dérivent de l'ordre surnaturel ; il contredit la vraie nature, il la nie audacieusement, mais il ne s'en est pas rendu maître ; il s'est associé, il s'est asservi à la matière. Ce n'est pas l'homme, si savant et si industrieux qu'il soit, ce n'est pas l'humanité indéfiniment progressive qui remplace Dieu, supprimé de l'univers par ces athées et refugié selon eux dans notre conscience ; l'héritière de la Providence anéantie, c'est la fatalité, c'est la matière.

Mais allons droit au sujet plus restreint de ce livre ; l'histoire et les destinées de la poésie et des arts. Quelle sera, dans une société pareille, la notion que se feront de la nature, les artistes et les poëtes ; quel objet se propo-

seront-ils en l'étudiant? nous aurions dit quel sera leur idéal, si ce mot ne devait pas être rayé désormais de leur langage.

Des formes, des couleurs, des images, des harmonies de toute sorte nous environnent et produisent en nous une foule d'impressions douces ou poignantes, gracieuses ou terribles. Ce spectacle si varié, ce milieu si fertile pour nous en émotions inépuisables, en tableaux, en mélodies, en apparitions merveilleuses, en voluptés enivrantes, tout ce monde extérieur à nous, cette nature en un mot, recouvrent-ils une substance, un ordre intellectuel et moral analogue et supérieur à celui dont l'homme a conscience au dedans de lui-même? nous ne le savons pas et même nous pouvons le nier. Rien de libre, de personnel et de divin n'existe en dehors de l'humanité. Au delà de ces visions qui nous émeuvent, de ces objets qui nous procurent tant de sensations diverses, s'il y a quelque chose, c'est à la science à s'en enquérir; elle étudiera dans la nature les lois nécessaires, les forces fatales pour les employer à la satisfaction des besoins de l'homme. Ces premiers besoins assouvis, d'autres désirs plus délicats subsistent dans certains esprits. Il existe des hommes susceptibles de certains plaisirs indépendants des premiers appétits et des jouissances vulgaires. Une exquise reproduction du monde extérieur procure à notre imagination des voluptés analogues à celles que la nature elle-même fournit à notre corps. Il y aura donc une industrie d'un genre plus élevé qui tend à créer ces plaisirs délicats, comme l'industrie associée à l'étude du monde crée les objets de nécessité première. Cette industrie associée à l'étude de l'homme lui-même, c'est l'art. Il

y a dans l'homme, outre ses appétits, des penchants, des aspirations, des idées que le poëte doit connaître ; mais dans la nature, au delà de ce qu'on voit, de ce qu'on touche, de ce qu'on entend, il n'y a rien. Reproduire ce qui est visible, reproduire l'aspect des choses d'une façon si exacte et si saisissante que l'homme se croie en présence de la matière elle-même, c'est l'œuvre par excellence de l'artiste, sa seule œuvre possible. Il n'y a pas à s'inquiéter de faire naître dans l'esprit du spectateur le sentiment de ce qui est au delà de ces formes, supérieur à ces formes ; car il n'y a pas d'au delà dans la nature ; il y a de vagues lointains, il y a des perspectives, mais il n'y a pas d'infini. A cette idée de la nature correspond dans l'art une manière de l'interpréter que ses adeptes ont appelée *le Réalisme*.

CHAPITRE V

DU RÉALISME DANS LA POÉSIE ET DANS LES ARTS

I

On va nous accuser peut-être, à propos du réalisme. de nous attaquer à des mots et de combattre des chimères : à quoi bon s'escrimer contre les opinions d'un petit nombre d'excentriques et de rêveurs? Le réalisme a-t-il rien de sérieux et de durable? Le mot et la doctrine sont plus connus de l'opinion par les moqueries dont ils ont été l'objet que par une discussion véritable et par des œuvres populaires.

De qui se compose l'école réaliste, dans la peinture, par exemple? d'un homme de talent bruyant et bizarre, autour duquel se sont amoncelés plus de quolibets que d'arguments, et qui a fait lui-même, de son esprit et de son pinceau, beaucoup plus de tapage que de besogne. La majorité des artistes, des poëtes, des romanciers, n'a-t-elle pas répudié jusqu'à ce jour l'épithète de réaliste? Vous ne trouverez pas dans les arts beaucoup plus de maîtres arborant franchement le réalisme qu'il n'y a, dans la philosophie, de penseurs notables disposés à prendre le nom d'athées. Tout cela est vrai, et cependant nous affirmons, avec tous les critiques tant soit peu

clairvoyants, que le réalisme est la pente fatale sur laquelle se précipite l'art contemporain. Nous ne le verrions pas de nos propres yeux que nous l'affirmerions, en présence de ce qui se passe dans la philosophie, dans la science, dans la politique. L'étroite liaison de ces divers mouvements est logiquement nécessaire; elle est, dans les faits, d'une évidence frappante. Interrogez sur leur philosophie ceux des réalistes qui se piquent de raisonner, à peine en trouverez-vous un seul qui n'accepte pas le matérialisme.

Tous les peintres tant soit peu lettrés et intelligents comprennent que la négation de l'idéal dans l'art est connexe à la négation de l'âme et à celle de Dieu dans l'univers. Nous hésitons à citer comme argument une boutade d'artiste, fût-elle d'un chef d'école, du grand pontife de la doctrine nouvelle, de l'inventeur même du *réalisme* appliqué aux arts. Un accès d'orgueil n'est pas une profession de foi, nous dira-t-on; il ne témoigne, dans tous les cas, que pour un seul personnage. Vous en jugerez. Tout le monde sait avec quelle largesse Proudhon a, dans son dernier livre, décerné un brevet de génie à M. Courbet. Qu'il y ait dans cette énormité une part de camaraderie, que le grand publiciste ait tendu la main à son peintre ordinaire pour l'attirer sur son piédestal, quand ce peintre est l'auteur du *Retour de la Conférence*, il n'y a rien là que de très-naturel; mais cette alliance n'en est pas moins significative. M. Courbet lui-même, dans la haute idée qu'il a de son importance, juge cet acte autrement que comme un simple bon office de critique et d'ami; il y voit, avec raison, la preuve d'une communauté de principes.

L'art et la politique matérialistes se sont embrassés

en la personne de ces deux maîtres. Tous les journaux ont cité un propos de M. Courbet, qui, pour être une exagération de la vanité, n'en est pas moins profond dans ce qu'il a d'impersonnel : « Avec Proudhon, je suis l'homme de notre temps qui a porté les coups les plus terribles au catholicisme. » De la part d'un peintre, eût-il plus de talent que M. Courbet, la prétention est un peu forte ; mais le mot doit être pris en sérieuse considération comme profession de foi d'une école. Oui, l'art réaliste est l'appendice nécessaire de la philosophie athée, de la science qui n'admet rien au delà et au-dessus de la matière. L'univers sans Dieu, l'homme sans immortalité, la nature sans surnaturel, c'est l'art sans idéal.

Il n'y a sans doute qu'un petit nombre d'artistes qui aient franchement renoncé à l'idéal, comme il y a fort peu de penseurs qui ne prétendent pas au sentiment religieux. Mais l'art qui se montre depuis quelques années, celui qui recueille la faveur du public et les encouragements de la presse, celui qui attire les jeunes talents, est-ce un art préoccupé de l'idéal? est-ce autre chose que du réalisme plus ou moins mitigé, selon le tempérament du peintre, du musicien ou du poëte? Une histoire des expositions depuis vingt ans, du théâtre, du roman et de la poésie serait la preuve indispensable et impossible à faire, dans ce livre, d'une accusation aussi hasardée. Il faudrait citer une foule innombrable de noms propres. Nous renvoyons nos lecteurs à leurs souvenirs et aux travaux des critiques les plus autorisés de toutes les écoles. Quelques faits nous suffiront pour démontrer, sinon l'irrémissible décadence, du moins l'incontestable abaissement de l'art dans les voies du réalisme.

Commençons par la peinture et les arts plastiques, puisque c'est dans leur domaine que le mot de réalisme s'est affiché pour la première fois. Est-il vrai qu'entre les divers éléments de l'art la couleur soit, depuis nombre d'années, l'objet tout particulier des études et des prédilections de nos jeunes maîtres! N'est-ce pas à son profit surtout que s'est opérée cette révolution commencée dans la poésie sous le nom de *romantisme?* Les talents les plus illustres de l'école moderne, Delacroix, Decamp, pour ne citer que des morts, ne sont-ils pas des talents de coloristes? N'est-ce pas dans leurs traditions que se précipite la jeunesse, et vers la couleur que va le goût public? Le mouvement représenté par M. Ingres n'est-t-il pas depuis longtemps suspendu chez nous?

Est-il vrai que la grande peinture, ce qu'on avait appelé ainsi jusqu'à ce jour, les grands sujets religieux et historiques sont de jour en jour plus rarement et plus médiocrement traités? que la peinture d'église, par exemple, la plus haute forme de l'art, celle qui comporte le plus d'idéal, semble aux yeux de tous enfermée dans la tombe avec H. Flandrin? Que la peinture de genre descend à chaque concours vers des compositions plus vulgaires et plus pauvres d'idées? Que, de chute en chute, l'imagination des artistes, renonçant à captiver le public par la vraie beauté de la forme et par la profondeur du sentiment sollicite les sensations les plus grossières? Que sous tous les noms de la mythologie ou de la fantaisie, les nudités, dans les derniers salons étaient simplement des obscénités? Que si le talent de l'exécution se généralise chaque jour et semble surabonder, la conception devient plus mesquine et s'applique à de plus misérables sujets? Que ces sujets pris

dans leur ensemble et la façon dont ils sont traités accusent chez les artistes l'intention évidente de flatter les instincts les plus sensuels, les moins délicats ou les plus niais du spectateur? Que la peinture actuelle n'échappe, la plupart du temps, à la vulgarité que par la bizarrerie? Que du moment où l'artiste n'est plus guidé par le sens banal du gros public, il perd de vue la raison elle-même et s'élance vers l'absurde à travers la fantaisie.

Entre les divers genres, c'est aujourd'hui le paysage, le paysage presque seul, qui se distingue par des œuvres sérieuses et durables, des œuvres adéquates à leur objet et produisant loyalement l'impression qu'elles ont pour but de produire. La supériorité relative du paysage dans la peinture contemporaine est un fait incontestable. Les paysagistes pullulent et presque tous ont du talent; presque tous sentent avec justesse un certain côté de la nature et l'expriment de manière à nous faire partager leur émotion. Cette supériorité tient à bien des causes et entre autres à ce goût plus vif pour la couleur, qui se manifeste depuis l'avénement du romantisme. Le paysage, c'est par-dessus tout de la couleur, comme la peinture d'histoire est par-dessus tout de la ligne. Qui ne conçoit, en outre, que le paysage consacré à la représentation du monde extérieur, de ce qui est étranger au sens moral et à l'âme humaine, est par cela seul moins intellectuel, moins idéal que la figure? Le paysage est voué à reproduire de pures sensations qui n'ont derrière elles qu'un vague sentiment du charme de la nature, sentiment tout à fait stérile quand il n'a pas pour support une pensée religieuse. Saisir l'aspect des choses par la couleur, comme le font essentiellement les paysagistes, surtout les contemporains, c'est n'en considérer que le côté le plus sensuel, le moins idéal.

Est-ce à dire que nous contestions au paysage sa haute valeur dans l'art et son droit de représenter l'invisible? Nous lui laissons sa juste part. Mais le paysage a ses degrés : s'il touche d'un côté à l'histoire, il confine de l'autre à la nature morte. Nos paysagistes actuels, préoccupés avant tout de la couleur, semblent regarder comme secondaire tout ce qui rattachait autrefois le paysage aux genres plus élevés ; ils s'appliquent médiocrement à la composition, au choix des sites ; ils se soucient peu de la signification de ces sites, de leurs rapports avec nos sentiments, nos passions, avec les diverses manières d'être de l'âme, enfin de tout ce qui donne au paysagiste l'occasion d'exprimer pour sa part l'infini, l'idéal, de tout ce qui peut l'aider à manifester ce qui est en dehors de la portée des sens, cet ineffable *au delà* qui donne à la réalité toute sa valeur poétique. A voir une foule de paysages qui obtiennent grand succès et dont l'exécution est parfaite, on dirait qu'il est aujourd'hui de principe que le choix du sujet est absolument indifférent et qu'un véritable artiste ne s'en inquiète pas. Un carré de choux, s'il est énergiquement rendu dans toutes les conditions de couleur, de lumière, d'harmonie qui peuvent nous faire illusion sur sa réalité, est tenu pour un sujet aussi pittoresque, pour une occasion de peinture aussi noble que les grandes compositions de Claude Gelée ou du Poussin. Est-ce là, oui ou non, la proscription de l'idéal? Avons-nous tort de dénoncer les tendances réalistes de la peinture?

II

Comment rattacher l'état actuel de la musique au mouvement réaliste? Est-il même admissible que l'on prononce le mot de réalisme à propos de cet art? Si le réalisme consiste dans la reproduction aussi exacte, aussi directe que possible des qualités matérielles d'un objet, dans la représentation de ce qui tombe sous les sens, de manière à tromper les sens eux-mêmes, quels rapports peut avoir cette doctrine avec l'art de combiner les sons, avec la science de ce qu'il y a d'invisible et d'immatériel par excellence, les accords, les harmonies? Le but du peintre réaliste est de photographier en quelque sorte la nature, de reproduire le monde matériel avec toutes les qualités les plus saisissantes de la matière; or, il n'y a pas de rapport possible entre la musique et la représentation de la matière; s'il est un art affranchi du monde extérieur, affranchi de la nature visible, placé au-dessus de tout danger de réalisme, c'est incontestablement celui-là.

Telle est l'opinion à peu près générale sur la musique. Et cependant de profondes analogies existent entre ce monde extérieur sans liberté et sans intelligence, et le monde musical où tout s'enchaîne fatalement, sans intervention possible de la volonté humaine et sans que l'intelligence, sans que les idées proprement dites soient jamais représentées.

Ce n'est pas, sans doute, par la prétention de peindre le monde extérieur, de le rendre directement sensible à nos organes que la musique peut viser au réalisme.

Mais l'effet de la musique, comme de la peinture et des autres arts, s'exerce en des régions très-diverses de l'âme humaine, sur des degrés de la sensibilité très-distincts les uns des autres, depuis la plus grossière sensation jusqu'au sentiment le plus délicat de l'invisible infini. L'art s'attache selon les époques à provoquer tel ou tel ordre de sentiments à faire vibrer telle ou telle corde. La musique se compose, comme tous les autres arts, d'éléments divers correspondant chacun à un mode plus ou moins élevé de la sensibilité humaine. Comme il y a dans la peinture la ligne et la couleur, il y a dans la musique la mélodie et l'harmonie. Avant d'examiner lequel prévaut aujourd'hui de ces deux éléments, prenons la musique en général sous sa forme la plus aimée et la plus habituelle parmi nous, l'opéra; voyons quels besoins elle semble destinée à satisfaire, quels moyens emploie le compositeur de musique dramatique pour provoquer tant d'enthousiasmes, pour faire naître ce goût si vif de l'opéra qui paraît être aujourd'hui chez nous le besoin d'imagination le plus ardent.

Mais d'abord est-ce bien dans la musique elle-même qu'il faut chercher le secret de notre passion pour l'opéra? Ce que nous reprocherons à nos compositeurs dramatiques, avant même de connaître les qualités de leur œuvre, c'est d'avoir subordonné, pour mendier le succès, leur talent et leur art à tout ce qu'il y a de plus étranger à la musique. Nous nous précipitons en foule à l'opéra, presque tous nos théâtres de province sont devenus des théâtres lyriques. C'est donc que nous aimons la musique par-dessus tout? Comment se fait-il alors que pas un des compositeurs actuels n'ose marcher pendant une seule scène sans l'appui du machiniste, du costumier,

du peintre-décorateur, et appelle à son aide pour nous émouvoir tant d'exhibitions de toutes sortes, architecture, paysages, incendies, des animaux, des cascades, tous les éléments déchaînés, l'histoire naturelle tout entière. On se croit obligé d'offrir à notre goût la mélodie comme une médecine répugnante qui aurait besoin d'être dissimulée sous mille sucreries étrangères. Les plus grands maîtres — depuis que Rossini s'est éloigné — sont ceux qui cultivent avec le plus de souci ces misérables expédients. Il faut aimer tout au monde mieux que la musique, pour subir, cinq heures durant, les processions, les danses, les batailles, les éruptions, les naufrages, le déploiement de costumes et de bric-à-brac, tout l'effroyable tapage de mouvements et de couleurs auquel Meyerbeer, tout le premier, condamne invariablement son auditoire. Qu'est-ce que tout cela de la part de l'artiste? C'est du charlatanisme, me direz-vous, le génie reste intact; mais, de la part du public, qu'est-ce autre chose qu'une absence complète du vrai sentiment de l'art, qu'un matérialisme grossier. C'est ce gros public dominé par des sensations épaisses que les arts d'à présent ont adopté pour souverain; c'est à lui qu'ils adressent leurs flatteries. L'art avait autrefois pour objet de satisfaire les esprits délicats, élevés, et de les élever encore au-dessus d'eux-mêmes en leur révélant un ordre supérieur. Il prend à tâche, aujourd'hui, de contenter les esprits vulgaires et de les abaisser encore en étouffant chez eux sous le plaisir, sous des jouissances corruptrices le noble souci de l'idéal dont le germe subsiste dans toute âme humaine. La musique imite en ceci l'ancienne politique des Césars.

Ce qui se passe entre l'artiste et le public, cette action

et cette réaction de l'un sur l'autre indique l'évolution qui s'accomplit au sein de l'art lui-même. Il n'est pas besoin d'être en musique un critique bien raffiné, pour constater que c'est le côté matériel de l'art qui s'est seul développé depuis que Beethoven est mort, et que Rossini garde le silence. La science de l'orchestre se perfectionne, le nombre des instruments, surtout les plus bruyants, leur étendue musicale, leur sonorité s'accroissent sous la main d'habiles industriels et d'exécutants prestigieux. L'inspiration mélodique, la musique véritable s'est-elle élevée, enrichie en proportion des ressources de l'accompagnement et de l'harmonie? Personne n'oserait l'affirmer, et moins que d'autres les adeptes de la *musique de l'avenir*. Quel est donc le côté de l'art qui prévaut aujourd'hui, et quels sont les goûts du public, les côtés de la nature humaine auxquels l'art s'efforce de complaire ?

Évidemment, l'ensemble des moyens et des habitudes qui s'établissent dans l'art actuel, la prééminence absolue de la musique d'opéra, l'importance toujours croissante de l'orchestre, et le tapage qui en est la suite, la science même, de plus en plus raffinée, de l'harmonie, et tant d'autres faits analogues, ne témoignent pas d'une prépondérance de l'élément essentiel, intime, idéal, de la portion humaine et divine de la musique. A quoi correspondent donc ce nouveau goût, ces nouveaux efforts, tous ces soi-disant perfectionnements? aux mêmes principes qui vont régner dans la peinture sous le nom de réalisme, et pour aller droit aux plus grands faits intellectuels de notre temps, ils correspondent aux perfectionnements prodigieux des sciences de la nature, de l'industrie, du luxe, du bien-être, de tout ce qui se

rattache au monde extérieur, de tout ce qui a sa source en dehors de notre esprit, et son but pareillement en dehors de ce qui constitue le moi humain, l'âme et la moralité humaine. Car nos sens et notre corps sont quelque chose d'extérieur à notre volonté, d'étranger en quelque sorte au moi véritable. Évidemment, dans les soucis de l'homme contemporain, dans ses goûts même intellectuels, c'est le monde extérieur, c'est la nature qui prévaut. C'est pour raconter, pour exprimer, pour expliquer à sa façon le monde extérieur que la musique s'est modifiée dès l'apparition de Beethoven; c'est pour satisfaire, pour enivrer, pour surexciter dans l'homme ce qui est extérieur à l'intelligence, au sentiment de l'idéal, extérieur à l'âme; c'est, en un mot, dans le sens du réalisme qu'elle se perfectionne aujourd'hui.

Déjà vouée par son essence à l'expression d'un monde d'où la liberté est absente, à l'expression de la vie organique et fatale, à celle des lois profondes d'un mystérieux univers rebelle à notre volonté, la musique en s'éloignant du chant et de la mélodie, se lie encore plus étroitement à tout ce qui n'est pas l'homme; elle est de moins en moins la voix de l'âme pour devenir la voix de l'univers. Dans une société où cet univers serait conçu comme privé de Dieu, du surnaturel, de l'idéal, la musique ne serait plus que la voix de la matière, de l'antique sirène fascinatrice et dévorante qui ravit à l'homme sa raison et sa liberté.

III

La poésie, la littérature contemporaine défendront-elles cette raison, cette liberté morale, ce sentiment du

surnaturel et du divin, menacés par les arts? Ne sont-elles pas, au même degré que la peinture, que la musique, que les sciences elles-mêmes, entachées de cette grande hérésie, le réalisme? Si, dans la littérature comme dans les arts, nous ne consentons à voir des tendances réalistes que chez les auteurs qui les professent ouvertement et les érigent en système, le réalisme est, sans doute, le fait d'un petit nombre, et le public lui-même, dans son attitude vis-à-vis de cette nouveauté, est encore incertain.

L'école qui, prenant pour point de départ des qualités et des habitudes de style, déjà excessives dans Victor Hugo, à partir des *Orientales*, et posées en principe dès le début du romantisme, a exagéré, de parti pris, ces habitudes, a exigé de la poésie qu'elle ne parlât jamais à l'intelligence sans l'intermédiaire des yeux, a déclaré que le vrai style est celui qui ne fait jamais penser directement, mais éveille d'abord des sensations aussi vives que la présence même des objets; l'école qui remplace résolûment l'analyse morale par la description physiologique, l'idée par l'image, qui de la couleur à tout prix fait la condition du sentiment, de l'émotion vraie et l'équivalent du sens moral, cette école n'est pas encore la plus nombreuse, peut-être, elle n'est pas maîtresse de la critique, mais elle tend à le devenir.

A cette école se rattache, par des liens apparents ou secrets, tout un peuple de romanciers et de versificateurs, l'inombrable foule des fantaisistes, des ciseleurs, des cavaliers, des soi-disant humoristes et des cyniques. Tout ce qui professe le culte du mot, l'adoration exclusive de la couleur, de la sensation poignante suppléant à la pensée profonde, de la nouveauté et de l'étrangeté

suppléant à la justesse; tous ceux à qui une peinture matériellement exacte semble suffisamment poétique; tous ceux qui, dans le roman et sur la scène, substituent la photographie du boudoir, de l'estaminet, de la rue et de l'alcôve à la véritable peinture des mœurs; tous ceux qui croient avoir étudié avec l'esprit sitôt qu'ils ont vu avec les yeux, tous ceux-là sont des réalistes, rien que des réalistes, dussent-ils enchâsser, dans l'émail éblouissant de leurs phrases, quelques grisailles philosophiques.

Les prétentions doctrinales ne sont pas toujours absentes des esprits les plus incapables d'autre chose que de broyer des couleurs et faire une palette. A force de cultiver l'image par elle-même, certaines intelligences en arrivent à voir plus de peinture dans un kaléidoscope que dans un crayon de M. Ingres. Ils n'en préconisent pas moins le côté philosophique et l'action sociale de l'art. Tous n'ont pas la franchise et la bonhomie qui rendent parfois aimable le réalisme sans prétention, comme est aimable tout ce qui est naïf et sincère. Je puis, par moment, prendre autant de plaisir à la chanson du nègre ou du bouvier auvergnat qu'à une ode de Pindare, à un verset d'Isaïe, à une strophe de Lamartine, mais à la condition que le nègre ne prétende pas pindariser et le bouvier instituer une philosophie.

J'admets encore comme de charmants divertissements du regard, comme j'admets les arabesques d'une tapisserie, j'admets avec plaisir un tableau de fleurs ou de nature morte, un paysage sans émotion mais plein de couleur et de relief; j'admets les poëtes-orfévres, émailleurs, ciseleurs sur tous les métaux, brodeurs sur toutes les étoffes et canevas, mais à condition qu'ils

voudront bien reconnaître que la pensée peut compter aussi comme matière de la poésie. On affirme que la poésie peut se passer d'intention morale ; j'y souscris, en ce sens qu'une pièce de vers n'est pas un sermon et qu'il en est, par malheur, de fort immorales, et qui n'en sont pas moins très-poétiques. Mais si l'on en vient à déclarer, comme on l'a fait à propos du noble talent d'Auguste Barbier, que l'intention morale est par elle-même exclusive de la poésie, je déclare à l'instant pareille critique exclusive de toute raison, mais parfaitement conséquente aux principes du réalisme.

Je confesse encore que le réalisme franc et absolu, intolérant, me choque moins que le réalisme à visées philosophiques qui prétend faire jaillir la doctrine d'Hegel de la palette de Théophile Gauthier ou l'enfermer dans le verre d'Alfred de Musset. J'aime mieux l'art pour l'art, la poésie dégagée de toute intention morale, que cet autre réalisme très-commun qui admet la morale et la philosophie, et les fait consister toutes deux dans la haine du christianisme. Mais les divers groupes auxquels nous faisons allusion sont encore peu nombreux, et malgré leur action sur la jeunesse, nous ne verrions pas, dans l'existence de ces petites églises, un symptôme considérable, si la grande masse des écrivains sans parti pris et du public ne subissait pas à son insu l'influence du naturalisme ambiant.

Sans entreprendre ici un tableau complet de la littérature contemporaine, sans parcourir ce vaste champ pour constater les nombreux et vigoureux bourgeons qu'y pousse le matérialisme, nous pouvons, dans un seul fait commun à tous les ouvrages d'imagination, montrer quel terrain ont perdu la pensée, l'élément moral, l'esprit, en

un mot, et tout ce que le monde extérieur à l'homme, la nature, la matière enfin ont gagné sur l'âme humaine. Il n'est pas nécessaire d'analyser pour cela des livres de philosophie, d'énumérer les penseurs qui, avec des prétentions à l'originalité, essayent d'importer chez nous le panthéisme germanique. Quoiqu'ils aient déjà dans la jeunesse de trop nombreux adhérents, ils n'ont pas encore de prise sur le public en général. C'est dans la poésie, dans le roman surtout qui défraie de littérature la grande masse de la nation, que nous trouvons ces preuves de l'invasion du naturalisme, preuves d'autant plus significatives que la foule des romanciers est libre de tout système et ne fait qu'obéir au goût qui domine, au vent qui fait tourner aujourd'hui les imaginations.

Comparez les romans et les poëmes contemporains à ceux qui précédèrent le mouvement romantique, à ceux-là même qui le dirigèrent à son début : quelle place immense y tient la description du monde extérieur ! Combien l'analyse du cœur humain directement faite avec des idées sans images, avec des termes qui énoncent la pensée à l'esprit sans vouloir la peindre aux yeux, combien le style qui relève de la seule intelligence est devenu rare ! On veut du pittoresque à tout prix ; c'est à peine si la philosophie elle-même ose parler sa langue abstraite. Le lecteur prêt à s'endormir a besoin d'être réveillé par la vivacité des images et des métaphores piquantes. Comme, dans les matières les plus sérieuses, on n'écrit plus seulement pour les esprits cultivés, mais pour la foule, il faut en revenir pour ces grands enfants au parler de l'enfance, aux livres illustrés et enluminés, au langage des métaphores. Sans cela on est taxé d'ennuyeux, on est un écrivain froid, pâle, gris, *comme M. Ingres.*

Ce déluge de la couleur, ce réalisme du langage envahit aujourd'hui la chaire sacrée, le journalisme politique, menace le barreau et la tribune, tout ce qui semblait placé au dessus de ses atteintes. Disons, en passant, à l'honneur de l'Université et de l'École où se forment ses jeunes recrues, que chez les écrivains qui lui appartiennent les traditions du bon langage français, du style analytique et rationnel, sont mieux gardées que partout ailleurs. Mais, en général, l'excès du coloris est le défaut de la manière actuelle d'écrire. Et qu'est-ce que ce défaut, si ce n'est la recherche de ce qui occupe, excite, amuse les sens aux dépens de ce qui exerce, éclaire et nourrit l'intelligence. Il fallait, sans doute, relever le langage affadi et aplati de la fin du dix-huitième siècle et de l'Empire ; mais Chateaubriand, Lamartine, le Victor Hugo des *Odes et Ballades* y avaient suffi. L'excès a commencé à partir des *Orientales;* le titre seul de ce livre, charmant du reste, indiquait le mouvement rétrograde qui devait s'opérer dans le langage avec le système de la couleur à tout prix. Désormais l'image étouffe et remplace l'idée, la sensation confuse est substituée à la claire intelligence des choses. Nous avons fait un furieux chemin au delà du premier romantisme : de l'adolescence des peuples asiatiques, nous voilà revenus à l'enfance des races africaines ; ces pages miroitantes, ces chapelets de verroteries, ces étoffes tissées de fleurs, de plumes d'oiseaux, de grains d'ambre et de corail, cette adoration du clinquant, ce fétichisme du mot, ce n'est plus du style oriental, c'est du parler nègre.

Pareillement, nous ne pouvons voir qu'un retour à l'enfance de l'esprit humain et de l'art dans ce procédé, si fort en vogue parmi nos romanciers depuis Balzac, et

qui consiste à faire l'inventaire de tout ce qui entoure un personnage et à donner son signalement photographié, sous prétexte de peindre son caractère. Nul doute que les traits du visage et du corps ne soient des indices frappants de l'état moral ; que le costume, l'ameublement, tout ce qui est autour de la personne décrite, chaque œuvre de son industrie ou de son goût, chaque indice de ses habitudes, n'aide à la connaissance que nous voulons avoir de ses sentiments et de sa pensée. Mais ces interminables descriptions d'une chambre à coucher et d'un vêtement, cette patiente anatomie de la musculature d'un héros et cette analyse chimique de ses organes qui remplissent des chapitres entiers, tout cela est-il nécessaire au portrait véritable, à l'étude morale, à l'analyse intime que l'on a la prétention de nous donner? Est-ce rien de plus qu'une occasion, pour l'écrivain, de laisser reposer son intelligence et son invention en mettant en campagne ses yeux et sa mémoire, un moyen d'occuper le badaud aux bagatelles de la porte et de faire durer le spectacle en retardant le drame véritable et la scène décisive.

On se trompe si l'on persuade qu'on amuse beaucoup le spectateur, en occupant ses regards pour le dispenser de réfléchir; il faut, pour l'intéresser, laisser quelque chose au travail de son imagination. Un roman surtout doit se faire en collaboration avec le lecteur. Ces descriptions si opulentes prouvent la pauvreté de l'idée mère ; cette peinture microscopique des accidents du visage dénote l'impuissance dans l'analyse du cœur. On fait ainsi parade de ses sens aiguisés et de ses organes délicats, en l'absence de la forte pensée et de la perspicacité morale. On présume trop de la puérilité du lec-

teur et de son goût pour ce qui laisse reposer l'esprit en excitant la mémoire des sens. Ces longues peintures du mobilier, de la toilette, de l'architecture, de la topographie, de tous les accidents physiques, ces tableaux de nature morte, ces chapitres de bric-à-brac dont les romans sont encombrés ne trouvent pas, sur dix lecteurs peut-être, un seul qui les achève consciencieusement jusqu'au bout; on les parcourt comme un bazar, on les lit avec le pouce.

Le système n'en persiste pas moins : dans les œuvres mêmes où il n'est pas poussé jusqu'à l'excès, dans celles où règne une sobriété relative de détails matériels, c'est toujours du dehors au dedans que procède l'écrivain; c'est toujours par la description du monde extérieur qu'il prétend nous révéler le monde moral; il ne saurait étudier les mouvements de l'âme que dans les gestes du corps, l'esprit qu'à travers la nature. C'est son droit de faire ainsi, mais à la condition de savoir faire autrement; à la condition de connaître et d'affirmer l'esprit lui-même, indépendamment de ses organes. Or, trop souvent on n'analyse la matière avec tant de minutie que pour se dispenser de connaître et d'affirmer l'esprit.

C'est cette exubérance des images dans le style, de la description matérielle dans le récit, de la décoration dans le drame, cette invasion de la médecine et de la chimie dans l'étude de mœurs, cette habitude de mettre toujours en relief sur le premier plan ce qui est de la chair et de la nature, et de laisser dans l'ombre, d'indiquer à peine ou d'omettre absolument ce qui est de l'âme, c'est cette omission, cette négation de l'invisible, du surnaturel en littérature que nous nommons *le Réalisme*.

Réalisme, naturalisme, matérialisme, comme on vou-

dra, quand ce n'est pas une philosophie, une doctrine arrêtée, c'est du moins une habitude, une tendance qui font au monde extérieur la part prépondérante, qui effacent le rôle de l'âme et de la liberté morale devant l'action de la matière, qui amoindrissent l'homme devant la nature. A ces tendances de l'imagination ajoutez l'immense développement de la science qui, pour scruter les lois propres à la matière, omet forcément l'idée d'un monde libre et surnaturel, celui de la philosophie qui nie ouvertement Dieu et l'âme immortelle ou les remplace par des mots vides, et jugez s'il est d'un aveugle pessimisme de prétendre que l'homme aujourd'hui est plus près d'être le serviteur de la matière, le très-humble subordonné de la nature que d'en être le dominateur.

CHAPITRE VI

QUE FAUT-IL ENTENDRE PAR L'IDÉAL QUAND ON RAPPROCHE CE MOT DU MOT NATURE. — CONCLUSION

Comment est-il donné à l'homme de s'affranchir de la nature, de faire acte de suprématie vis-à-vis d'elle? C'est l'objet de la morale proprement dite de le lui enseigner; la religion seule lui fournit les moyens de l'accomplir. Dans l'ordre qui nous occupe, celui de la poésie et des arts, comment l'esprit humain se montrera-t-il vraiment libre et créateur, usant de la nature à son gré, lui faisant sa part légitime, mais se réservant l'action royale et souveraine? c'est en se soumettant lui-même au monde surnaturel et divin, en donnant pour mission aux arts d'exprimer le monde invisible, et, pour tout dire d'un mot, en subordonnant la réalité à l'idéal.

Nous avons déjà essayé de définir les diverses acceptions légitimes de ce terme d'idéal, achevons d'écarter tout ce qui reste de vague autour de lui; fixons nettement ce qu'il faut entendre par idéal, quand il s'agit des beaux-arts et qu'on associe cette expression au sentiment de la nature. On est toujours forcé, pour s'entendre sur l'idéal, de remonter jusqu'à la théorie platonicienne. Si cette doctrine éclairée, complétée par le

Christianisme avait besoin pour nous d'une confirmation, nous la trouverions dans les négations même que le matérialisme lui oppose. L'identité du réel et de l'idéal, de l'esprit et de la matière, de Dieu et de l'univers est la thèse essentielle du réalisme dans la philosophie, dans les arts et jusque dans la politique. Nous prions nos lecteurs de nous pardonner de citer M. Proudhon à propos d'art et de poésie ; mais en cette matière comme en bien d'autres, cet écrivain, dont il est impossible de tirer, sur aucune question, une vraie lumière et une conclusion pratique, fournit beaucoup de renseignements utiles et de symptômes très-significatifs des tendances de la démocratie. « La séparation du réel et de l'idéal est impossible, nous dit-il ; Platon affirme cette séparation lorsqu'il dit que les idées, c'est-à-dire les types éternels de toutes les choses crées, existaient avant la création dans la pensée de Dieu. Mais qui admet aujourd'hui cette théosophie de Platon ? Les idées des choses sont inhérentes aux choses qui les expriment, et toutes ensemble, indissolublement unies constituent la vie et l'intelligence, la beauté et la réalité de la nature. » Toujours la même erreur fondamentale qui vicie les arts, la science, presque toutes les œuvres de ce temps, à savoir la négation plus ou moins explicite du monde surnaturel et divin, c'est-à-dire un athéisme franc ou dissimulé. Ne nous lassons pas de le répéter : pour ceux qui rejettent le surnaturel et l'existence d'un Dieu libre et personnel, le mot idéal ne saurait avoir d'autre sens que celui d'abstrait, de général ; il est par conséquent sans aucune portée dans les arts. Ainsi le nom d'homme est un terme idéal qui désigne l'espèce ; l'homme en général n'a pas d'existence réelle et ne sau-

rait être représenté dans l'art. Il est certain que l'idéal pris dans ce sens doit être rayé du vocabulaire de la peinture et de la poésie. On n'a le droit de parler d'idéal et de faire intervenir ce mot dans les arts, on n'a le droit de parler de Dieu et de le nommer dans la philosophie que si l'on considère l'idéal et Dieu comme ayant une existence réelle et indépendante de la nature.

Il semble aujourd'hui qu'on exige un grand effort de la raison humaine si on lui demande d'admettre que la matière n'est pas toute la réalité. Tout ce qui n'existe pas à la façon de la matière, avec un corps étendu et figuré, est censé n'être qu'un point de vue de l'intelligence, une création de l'homme ; création nécessaire en ce sens que l'homme n'est pas libre d'échapper à cette idée ; création tout humaine et toute relative, cependant, car l'homme étant supprimé, l'idée, la conscience, l'esprit, la divinité disparaissent du monde avec lui. C'est dans ce sens que les nouveaux athées ont nommé Dieu « la catégorie de l'idéal. » Pour notre compte si nous avions quelque doute contraire à l'universelle raison, c'est sur l'existence de la matière que ce doute porterait : ce qui nous paraîtrait difficile à prouver, c'est la réalité et surtout l'indépendance de la nature. L'ordre surnaturel, c'est-à-dire l'existence et l'indépendance de Dieu, voilà le fait essentiel sans lequel rien ne s'explique dans l'univers. Rien non plus ne s'explique dans les arts ; la poésie n'est qu'un produit fortuit et sans règle, si l'idéal n'est qu'un point de vue de notre intelligence, s'il n'a pas son lieu et sa sphère à lui, s'il n'a point de substance réelle.

Comment faut-il entendre l'existence objective, la

réalité de l'idéal? Comment cette notion régit-elle la pratique des arts, et en particulier comment s'associe-t-elle à la peinture du monde extérieur à l'homme, de l'univers visible, de la nature proprement dite?

Considéré dans son existence objective, en dehors du sujet qui le conçoit, appelé de son vrai nom, l'idéal c'est Dieu lui-même. En Dieu seul toutes les créatures ont leur raison d'être et le type de leur perfection ; elles ont été conçues dans l'éternelle intelligence avant d'être produites dans la nature périssable; leur suprême beauté, leur forme idéale réside à tout jamais dans la pensée du Créateur. Chacune d'elles est un mot de la parole infinie, exprimé dans l'univers fini. Le Verbe divin les contient toutes et les manifeste à son heure, suivant sa volonté conforme à sa sagesse. Il en révèle à chaque artiste les qualités essentielles et la forme idéale, dans ce fait merveilleux, indiscutable, supérieur à toute analyse, extérieur à toute science qui se nomme l'inspiration ou le génie dans le langage des arts, et la grâce dans celui de la religion. Ce fait absolument inexplicable du don de poésie accordé à tel ou tel homme sans qu'aucune industrie humaine y puisse suppléer, suffit à confondre ceux qui nient un ordre supérieur à celui de la nature. D'où vient le génie, pourquoi toute expérience, toute éducation, tout progrès social sont-ils impuissants à l'engendrer? Quand les fatalistes prétendent que chaque œuvre de l'art est un fruit nécessaire du climat, de l'époque, des conditions nationales, comme telle plante est particulière à certaine zone de la terre, pourquoi ne peuvent-ils pas semer à coup sûr le génie dans le terrain le mieux préparé comme ils sèment l'oranger ou le hêtre? Que la science trouve un procédé pour faire

éclore un artiste de génie au sein de toutes les conditions qu'elles a reconnues pour les plus favorables; qu'elle parvienne à procurer à cet artiste, s'il existe déjà, une heure infaillible d'inspiration, et nous lui accordons que l'ordre surnaturel n'existe pas, qu'il n'y a pas de providence souveraine, de divinité indépendante de la nature. L'idéal n'est plus dès lors qu'un point de vue de l'esprit humain, une sorte de problème qu'il se pose et qui reste insoluble dans l'art autrement que par cas fortuit. Pourquoi et comment un artiste atteint-il la beauté? Et d'ailleurs la beauté existe-t-elle? L'idéal ne change-t-il pas selon les temps, selon les lieux et selon les hommes? La beauté, l'idéal sont, comme Dieu lui-même, chez ces nouveaux athées; ils varient de minute en minute; ils sont dans un éternel devenir, ils n'existeront jamais en réalité.

La beauté existe, cependant; elle revêt ici-bas dans l'art des formes qui, sans posséder l'absolue perfection, n'en sont pas moins positives. La sculpture de Phidias, la peinture de Raphaël, la poésie de Shakespeare et de Corneille sont là devant nous. En vertu de quoi ces beautés ont-elles pris un corps à nos yeux, si elles n'émanent pas d'une source positive, d'un principe immuable?

Cet immuable principe c'est ce que l'universelle raison a nommé Dieu; et l'intelligence divine en tant qu'elle contient les types, les idées parfaites de toutes les choses crées ou possibles, c'est ce qui constitue l'idéal. Comment une pareille conception de l'idéal agit-elle dans les diverses branches de l'art? La réponse à cette question forme l'esthétique tout entière. Comment il intervient dans la peinture du monde extérieur à

l'homme? C'est la question plus restreinte qui nous occupe. La réponse est éparse dans ce livre : cherchons à la condenser dans un seul exemple, emprunté à un seul art, à la poésie.

Voici trois poëtes en face du même paysage, également doués des facultés qui perçoivent les élégances de la forme et les harmonies de la couleur, armés de sens pénétrants, servis tous trois par une imagination puissante, prompts à saisir les analogies, à associer les idées et les images. Je les suppose dans un état d'esprit semblable, libre de ces passions impérieuses qui contraignent l'artiste lui-même à voir les objets sous un jour particulier et personnel : tous trois disposent d'un beau langage et d'une riche palette. L'un d'eux, par tempérament et par système, n'admet rien au delà du visible, tout finit pour lui aux limites de la nature; Dieu et le surnaturel n'existent pas. Il a peint la nature qui l'entoure selon cette donnée; son merveilleux talent de ciseleur et de coloriste nous fait voir et toucher les objets, le relief des arbres et des rochers, la splendeur de la lumière, les nuances les plus variées de l'herbe, du feuillage, les mille odeurs et les mille bruits de la campagne; il donne à tous nos sens les vives impressions de la réalité. Cela lui suffit; il laisse notre cœur sans passion, il ne suggère à notre intelligence aucune idée. Élargissez un peu ce réalisme, ajoutez au don de sentir et d'exprimer d'une façon poignante, l'aspect matériel des choses, une certaine perception de ce je ne sais quoi d'immatériel qu'atteste partout l'aspect même de la vie. Le tableau s'animera; vous aurez de plus que les accidents du son et de la lumière, le mouvement extérieur, quelquefois l'intime palpitation des

êtres, une sorte d'impression analogue à celle qui a produit le panthéisme naïf et sensuel des races primitives.

Que l'imagination du poëte fasse un pas vers le monde de l'esprit, qu'il saisisse les rapports plus délicats qui rapprochent les faits de la nature des situations de notre cœur, les harmonies en vertu desquelles notre âme trouve à se mirer et à se peindre dans les phénomènes qui l'entourent; l'artiste, alors, exprimera plus que la nature toute seule; le monde matériel l'aura conduit jusqu'au monde humain; il aura dépassé le visible pour pénétrer dans l'ordre moral; il sentira, il affirmera, déjà quelque chose de supérieur à la vie physique, une existence distincte et libre des forces fatales qui régissent la création. Un élément de surnaturel et d'idéal sera introduit dans sa peinture du monde organique. Le paysage ne parlera plus seulement à nos sens, il fera mieux qu'exciter en nous les phénomènes vitaux et l'imagination purement plastique, il s'associera aux faits de l'âme, à nos aspirations, à nos rêves, à tout un ordre de phénomènes où commence à poindre la liberté et qui avoisinent le monde surnaturel. Ce sera le paysage déjà poétique et vivant, humain pour ainsi dire, par opposition au paysage réaliste et de nature morte. Mais la plus haute poésie n'est pas encore atteinte. La forme des choses est décrite, leur vie est manifestée; leur âme elle-même ne rayonne pas, elle est comme voilée d'un nuage; la pensée est vague, la liberté est incomplète, Dieu et l'idéal sont absents.

Mais voilà que le sentiment religieux s'est éveillé. Un poëte survient qui l'a reçu, ou de la tradition, ou de ce don providentiel et gratuit qui se nomme le génie; il n'a, de plus que les précédents, que cette seule croyance

à l'ordre divin. Sa sensibilité n'est pas plus vive; ses facultés d'artiste sont égales; elles sont moindres, si vous le voulez. Et cependant la nature s'agrandit, se vivifie, se divinise sous sa main; c'est qu'il a l'idée d'un monde surnaturel et le vrai sentiment de l'idéal. Il possède l'instinct ou la notion réfléchie d'un Dieu réel, d'une sagesse et d'une bonté libres, à qui la nature est soumise. Rien dans le monde matériel n'a pour lui d'existence isolée, fortuite, indépendante d'une intelligence et d'un amour suprême. Lui seul peut trouver l'harmonie véritable, des accords justes, la poésie complète, parce qu'il admet seul la diversité des substances. On ne fait pas un chant avec une seule note : la peinture est muette, la poésie sonne à faux, quand elles ne font pas pressentir Dieu et l'âme dans la nature.

Comment sous la réalité, sous ces formes si positives, si particulières, si bornées, en apparence, qui s'offrent à nous dans les objets matériels, dans un arbre, une fleur, un étroit paysage, le poëte peut-il faire pressentir l'idéal. Sera-ce en les décrivant, sans tenir compte de leurs accidents particuliers et dans ces conditions de beauté abstraite et générale qui les rapprocheraient de ce qu'on suppose être le type invisible de leur espèce? Non, le vrai sentiment de l'idéal dans la nature n'ôte rien à celui de la vérité individuelle et du moindre accident de la forme; il n'exclut pas la saisissante exactitude des images. L'idéal n'a rien de commun avec le ponsif traditionnel des écoles épuisées. Il ne s'agit pas de chercher la beauté de convention en corrigeant la nature. Le paysage, dans la poésie comme dans la peinture, est de toutes les œuvres celle qui se passe le mieux de cette sorte d'embellissement; avant tout, il a besoin

d'être réel et frappant pour devenir idéal. Que fait donc le penseur religieux et qu'éprouve-t-il de plus qu'un réaliste en face de l'univers visible ?

Le poëte sent et agit d'après cette croyance, instinctive ou réfléchie, que toute image correspond à une idée, que tout est symbole dans la nature, que rien de ce qui est matériel n'existe pour soi-même et par soi-même ; que le visible a pour support et pour principe un invisible, qu'il y a au delà de l'univers un monde surnaturel, et que l'ordre surnaturel c'est Dieu. Ce sentiment portera son fruit immédiat et se manifestera jusque dans le style ; il changera toutes les conditions de la peinture ; il introduira la perspective et les lointains dans ce qui n'était qu'une sorte de bas-relief ; il donnera le mouvement et la vie à la description, qui n'était qu'une nomenclature pittoresque, la parole, la signification, l'harmonie à ce qui était muet. Nul poëte ne saurait rendre toute la vérité et toute la beauté de la forme, si dans son esprit la forme ne s'éclaire pas des reflets d'une idée, si elle n'a pas à ses yeux des rapports avec l'invisible, s'il ne la rattache à aucun effet d'harmonie et d'ensemble. Une idée dans l'âme du peintre est aussi nécessaire que la lumière dans le tableau pour faire valoir la forme. Le poëte est pénétré de cette croyance, que tout ce qu'il voit, tout ce qu'il entreprend de peindre, a été pensé, ordonné par une Providence souveraine ; qu'à l'heure même où il la contemple, chaque créature ne subsiste que parce qu'elle est encore actuellement conçue, voulue et produite par l'auteur divin. Chaque forme de la nature reste subordonnée à cette pensée créatrice qui la coordonne avec l'ensemble de son œuvre ; elle est à son auteur comme une parole produite est à

la pensée du poëte : si ce n'est que l'auteur est éternel et la parole émise pour des millions d'années. Mais cette parole, comme la parole humaine, ne saurait mieux faire qu'exprimer l'intelligence qui l'émet. Aussi toutes les formes de l'univers, tous les objets qui frappent nos sens ne sont rien, dans la plus stricte vérité, qu'une expression de la pensée divine. Pour qu'une des formes, un des aspects de la nature, objet isolé, scène étendue, paysage complet, soient reproduits dans l'œuvre d'art avec toute leur valeur et toute leur harmonie, il est nécessaire que le poëte rattache la forme à la pensée qu'elle exprime ; il faut qu'il manifeste, qu'il indique au moins et fasse pressentir l'accord de ce détail avec les vues générales de l'intelligence créatrice. Le poëte doit s'appliquer, avant tout, à pénétrer la signification morale, le sens divin de toutes les formes qui lui apparaissent ; il n'est poëte qu'à la condition de posséder d'instinct cette symbolique de la nature, et de la creuser plus ou moins profondément. A l'occasion des objets visibles, il ne fait œuvre de poésie, il ne fait autre chose qu'une aride nomenclature, une sorte de procès-verbal de la réalité, qu'à la condition d'en manifester le sens invisible. Il a lu dans la création comme dans un livre écrit en lettres vivantes ; il essaye d'interpréter la pensée du Créateur, en apprenant à ceux qui le lisent lui-même la valeur de ces lettres, le son et l'harmonie qu'elles représentent. Quand il a ainsi montré le rapport de la nature avec l'idée génératrice, on peut dire qu'il l'a IDÉALISÉE ; il nous a fait entrevoir l'idéal.

Le réalisme copie la nature comme un objet fini en lui-même et sans rapport avec rien d'extérieur à lui. Il nous donne chaque lettre, chaque chiffre exacts, mais

isolés. Or, une lettre isolée dans la nature est une lettre morte. Elle ne prend vie que par sa liaison avec l'ensemble et par le rapprochement du mot dont elle fait partie avec l'idée que ce mot représente. Le réalisme, malgré ses prétentions à rendre énergiquement la vie et le caractère individuel des objets, ne fait que transcrire la lettre morte de la nature.



C'est donc en nous faisant pressentir le surnaturel, l'invisible, le mystérieux *au delà*, en nous rendant manifeste l'idée providentielle cachée sous le phénomène apparent, en lisant les formes et les couleurs comme des caractères qui nous retracent quelques mots de la parole vivante du Créateur, que le poëte atteint l'idéal à travers la nature. Ainsi, l'idéal de chaque objet matériel qui revendique une place dans le poëme, c'est moins sa forme la plus générale et la plus belle que l'expression de son rapport avec l'ordre invisible et divin ; c'est sa signification morale, comme la valeur poétique d'un assemblage de lettres est dans le sens du mot qu'elles écrivent.

Essayer de donner des exemples précis de la signification morale, de l'idéal de tel ou tel objet de la nature, une rose, un chêne, un aigle, un torrent, en les isolant d'un site déterminé où ils ont vie, de la scène particulière où ils agissent, c'est une entreprise absurde et puérile comme l'est, par exemple, un dictionnaire du langage des fleurs. Il n'y a rien que d'arbitraire en de pareilles nomenclatures; la symbolique de la nature ne saurait être rédigée *a priori* et indépendamment de toutes les circonstances locales. Il en est de chaque objet dans le paysage comme du chiffre, de la lettre, de la note, dont la valeur et le sens sont déterminés par leur

place relative dans un ensemble. L'idée en elle-même est sans doute absolue, mais la matière qui la recouvre est essentiellement relative. Il s'agit d'exprimer un sens invariable, mais avec des termes qui varient : le vrai sentiment de l'idéal dans la nature repousse donc toute symbolique écrite à l'avance; c'est par là qu'il se concilie avec le réalisme bien entendu, il satisfait au précepte de peindre des êtres réels et vivants, des caractères en chair et en os et non pas de simples abstractions, comme le faisait l'école classique.

Il est donc insensé de prétendre codifier l'idéal et tracer au poëte des règles sûres pour l'introduire dans ses tableaux; autant vaudrait se targuer de distribuer par avance à chacun l'inspiration et le génie. Élever les âmes dans l'amour de la beauté impersonnelle, instruire les intelligences à penser sainement de Dieu et de l'ordre moral, voilà tout ce que la critique peut faire pour préparer les poëtes à percevoir l'idéal dans la nature. A ces conseils, elle ne peut ajouter utilement qu'une chose : l'exemple des maîtres qui ont réussi.

Un nom illustre écrit sur cette page suffira pour éclairer nos théories, et mieux que toutes nos explications fera comprendre ce que doit être la grande poésie de la nature. Fermez ce livre et relisez Lamartine. Étudiez entre toutes ses œuvres *Jocelyn* et les *Harmonies*. Quel critique nous démentira si nous disons de ce dernier livre qu'il est dans notre poésie, et peut-être dans toutes les langues, la plus haute expression du sentiment de la nature. Nous avons curieusement suivi les traces merveilleuses que ce sentiment a semées dans la poésie, à partir de l'Inde elle-même. S'il a joué un rôle plus exclusif et plus dominateur dans l'Orient primitif, il n'a

jamais trouvé de forme plus pure, plus complète, plus rationnelle et plus sainement religieuse; jamais le paysage n'a plus ému le cœur humain et ne lui a mieux parlé de la divine providence que sous le pinceau de Lamartine. Jamais l'homme n'a senti la nature palpiter de ses émotions à lui, et l'initier au secret de l'idéal qu'en face d'un tableau du ciel, des montagnes ou de la mer tracé par l'auteur des *Harmonies*. Chaque école, chaque secte peut critiquer à sa guise cet admirable ouvrage et le non moins beau poëme de *Jocelyn*. Nous en appelons à tous les vrais poëtes, à toutes les âmes qui sentent vivement les beautés du monde visible et qui reçoivent les révélations du mystérieux au delà: comme poésie de la nature rien de plus parfait n'a paru que les *Harmonies*.

Complétons à ce sujet notre pensée et l'enseignement qui ressort de ce chef-d'œuvre du maître. Saluons dans ce livre non pas seulement le génie personnel, mais la doctrine, mais les croyances générales, mais les vérités immuables qui l'ont dicté. Rappelons à ses admirateurs et au noble poëte lui-même, qu'à l'heure où il traçait ces immortelles pages il n'était ni réaliste, ni panthéiste hégélien, ni positiviste, ni sceptique; il était chrétien, de la simple religion de sa mère; il avait, au fond, sur la nature et sur le grand invisible, il avait comme ses pâtres et ses vignerons, la seule science de l'Évangile. C'est dans les *Harmonies*, qu'il écrivait l'Hymne au Christ, qu'il adressait au Créateur, au Rédempteur, à l'éternel Idéal, ce sublime serment d'une fidélité à toute épreuve.

Ce souvenir ne nous entraîne pas si loin qu'on pense hors de notre sujet; il nous retient au centre de la

question de l'idéal. Tâchons d'échapper au vague, aux obscurités où le *positivisme* et la critique moderne se plongent à l'aide de ce mot; il faut arriver à déterminer l'idéal; il faut sortir à sa suite des limbes de la nature physique, le contempler dans sa haute incarnation après l'avoir aperçu sous les formes diverses que revêt sa parole dans le monde extérieur. Chercher l'idéal dans la nature, c'est rattacher ses beautés diverses aux idées providentielles dont elles émanent, c'est manifester leurs rapports avec les éternelles conceptions de la sagesse et de la bonté divines, c'est s'élever à l'occasion de chacune de ses beautés jusqu'aux lois de l'ordre invisible et du monde moral. La beauté de chaque objet matériel a sa raison d'être dans l'idée qu'il exprime; une certaine part de l'intelligence suprême se révèle à nous par son moyen; il est un mot, une syllabe proférés de la parole infinie. La création dans son ensemble est une image imparfaite et lointaine de l'être divin; elle n'existe qu'à la condition de cette ressemblance, qu'en vertu de cette participation aux lois nécessaires de l'être; la beauté augmente à mesure qu'elle se rapproche de son auteur, en nous révélant un plus grand nombre de ses innombrables attributs.

Mais l'univers contient une expression de l'intelligence divine, une image du Verbe divin infiniment plus parfaite que tout le reste de la nature, car elle a comme son auteur et son modèle le privilége d'être une cause, une volonté libre. L'homme est cette créature noble et divine entre toutes. La poésie et les arts, en s'occupant de l'homme, en le prenant pour sujet de leurs tableaux, s'astreignent à la recherche, à la manifestation d'un idéal supérieur. La peinture de l'homme, dans la vraie poésie

doit être faite en vue de l'idéal, de façon à nous en révéler tous les caractères saisissables par notre intelligence bornée, à nous inspirer le désir de nous rendre conformes, autant qu'il est possible, à ce type de toute perfection. Il existe un idéal de l'homme, comme il existe un idéal de chaque objet créé. Mais de cette créature supérieure, dont il a été dit par excellence qu'elle est faite à l'image de Dieu, le type est quelque chose de plus qu'une simple idée, qu'un exemplaire immobile et inactif par lui-même, qu'une pure conception de l'intelligence, fût-ce de l'intelligence éternelle. L'homme possède la personnalité, son idéal n'est pas seulement un type, c'est une personne divine. Le Verbe lui-même au sein duquel résident tous les types, toutes les idées créatrices, voilà l'idéal de l'homme. Voilà le divin exemplaire sur lequel l'humanité doit se régler. En revêtant un corps pareil au nôtre, le Verbe divin nous a montré ici-bas le modèle de toutes les perfections visibles et invisibles. C'est en effet dans la représentation du Christ que les peintres, les sculpteurs, les poëtes s'efforcent d'atteindre la suprême beauté physique et morale. C'est l'imitation du Christ qui est proposée à l'homme ici-bas comme la règle suprême de la vie morale; c'est l'union dans l'éternité avec ce divin idéal qui est le but suprême de son existence au delà de ce monde.

Les questions qui s'élèvent dans l'art à propos de l'idéal humain sont étrangères à ce livre; mais en touchant à la notion de l'idéal au sujet de la peinture du monde physique, nous avons été forcément amené à nommer le suprême idéal, l'idéal substantiel et vivant en qui se conçoivent toutes les formes de la vie et de la pensée. Appelant le divin λόγος du nom qu'il a porté parmi les

hommes, nous avons prononcé le nom de Jésus. Saluons-le d'un acte d'adoration et d'amour.

Ainsi, sans l'avoir ni prévu, ni cherché, en obéissant à la logique d'une âme sincère, à travers une simple critique d'art librement faite et sans parti pris, nous arrivons à conclure par une profession de foi religieuse. Il est impossible d'éviter pareille conclusion dans un sujet sérieux. Tout dans l'ordre poétique et moral, dans ce qu'on appelle l'*esthétique*, tout dérive de l'idée religieuse; tout y aboutit forcément. Les esprits superficiels sont seuls à le méconnaître; les timides aiment à le dissimuler. A l'heure où nous sommes, toutes les forces de l'esprit humain semblent portées sur la question religieuse, toutes les haines, toutes les lâchetés, toutes les injustices de parti la prennent pour prétexte. Ne nous en plaignons pas; ce retour des passions religieuses fait la grandeur de notre temps. Le besoin de l'idéal a reparu; la soif de Dieu s'est rallumée parmi les hommes, puisse-t-elle ne plus s'éteindre! Que chacun accepte franchement sa part de travail et de blessures dans cette lutte sacrée. Nous rougirions de ne pas proclamer, en finissant, le mot qui peut nous dénoncer aux adversaires acharnés du catholicisme et dont le soupçon suffit à désigner la poésie la plus indépendante à tant d'amères ou puériles critiques. Ce mot n'était pas indispensable au bout d'un livre conçu au seul point de vue de la philosophie et de l'histoire. Nous avons écrit en face de la nature et des faits, oubliant toute autre autorité que celle de la raison; le plus libre penseur peut signer le volume, en déchirant la dernière page, s'il est peu conséquent ou trop soucieux de la popularité. Nulle influence étrangère à la pure logique ne nous a guidé; nous avons

suivi docilement le cours irrésistible de notre pensée; c'est la nature elle-même qui nous a conduit au surnaturel, et l'évidence du surnaturel à l'évidence du christianisme.

Épris des fêtes splendides que donnent les forêts et les montagnes à l'imagination et au cœur, attiré par le prestige de la beauté visible, par les promesses de révélations que fait à l'homme cet éblouissant univers, nous avons vécu dans l'intimité du monde rustique. Il nous a enseigné tout ce que nous savons de l'éternelle poésie. C'est devant lui que notre pensée s'est ouverte, au rayonnement de l'invisible idéal. Nous avons suivi à travers l'histoire la marche du sentiment poétique poursuivant cet invisible au fond de la nature et s'approchant chaque jour davantage de la vraie notion de l'idéal, en faisant une part plus large à la conscience humaine et à la liberté. Au-dessus des magnificences du monde extérieur, les grandeurs de l'âme et de la personnalité libre nous sont apparues comme la raison d'être et la fin de toutes ces merveilles visibles. Ainsi, commencé au milieu de l'enivrement des solitudes alpestres, dans la société des chênes et des bruyères, continué dans la conversation des grands morts sur les hauteurs de la poésie, ce livre est achevé aux pieds du Christ.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE PREMIER

LE MOYEN AGE

CHAPITRE I

L'ARCHITECTURE ET L'ART DU MOYEN AGE EN GÉNÉRAL.

CHAPITRE II

LA POÉSIE DES TROUBADOURS. LES DIVERS CYCLES ÉPIQUES. LES MYSTIQUES.

CHAPITRE III

DANTE. PÉTRARQUE. CONCLUSION SUR LE MOYEN AGE.

LIVRE DEUXIÈME

LA RENAISSANCE

CHAPITRE I

CARACTÈRE DE LA RENAISSANCE.

CHAPITRE II

LES ÉPOPÉES DE LA RENAISSANCE.

CHAPITRE III

AVÉNEMENT DU PAYSAGE ET DE LA MUSIQUE.

LIVRE TROISIÈME

LA POÉSIE FRANÇAISE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

CHAPITRE I

CARACTÈRE DE LA POÉSIE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE. LA RAISON ET LE SENS MORAL.

CHAPITRE II

FÉNELON. LA FONTAINE. CONCLUSION.

LIVRE QUATRIÈME

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

CHAPITRE I

DIRECTION DONNÉE AUX SCIENCES NATURELLES.

CHAPITRE II

BUFFON. SA PHILOSOPHIE ET SON STYLE.

CHAPITRE III

J.-J. ROUSSEAU.

CHAPITRE IV

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE.

CHAPITRE V

DE LA POÉSIE DITE DESCRIPTIVE.

LIVRE CINQUIÈME

LA POÉSIE ANGLAISE

CHAPITRE I

DU PITTORESQUE DANS SPENSER ET DANS SHAKESPEARE.

CHAPITRE II

LES PAYSAGES DE MILTON.

CHAPITRE III

DANIEL DE FOÉ. ROBINSON CRUSOÉ.

CHAPITRE IV

LES SAISONS DE THOMPSON. LES SAISONS DE SAINT-LAMBERT.

CHAPITRE V

ROBERT BURNS.

CHAPITRE VI

LES LAKISTES. WORDSWORTH. SHELLEY.

CHAPITRE VII

LES PAYSAGES ET LA MYTHOLOGIE DE LORD BYRON.

CHAPITRE VIII

LES CONTEMPORAINS. TENNISSON.

LIVRE SIXIÈME

LA POÉSIE ALLEMANDE

CHAPITRE I

LES MYTHOLOGIES GERMANIQUES.

CHAPITRE II

LA POÉSIE ALLEMANDE AU MOYEN AGE.

CHAPITRE III

DIX-HUITIÈME SIÈCLE. KLOPSTOCK. WIELAND.

CHAPITRE IV

GOETHE. LA POÉSIE DE LA SCIENCE.

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

PHILOSOPHIE DE GŒTHE.

CHAPITRE VIII

GŒTHE ET SCHILLER. LE GUILLAUME TELL.

LIVRE SEPTIÈME

LA POÉSIE FRANÇAISE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

CHAPITRE I

CHATEAUBRIAND.

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

L'IDÉAL ET LE SURNATUREL.

CHAPITRE V

DU RÉALISME DANS LA POÉSIE ET DANS LES ARTS.

CHAPITRE VI

QUE FAUT-IL ENTENDRE PAR L'IDÉAL QUAND ON RAPPROCHE CE MOT DU MOT NATURE? — CONCLUSION.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Paris. — Imp. P.-A. BOURDIER, CAPIOMONT et Ce, rue des Poitevins, 6.


BOUND BY